Theodor Codreanu

EMINESCU — Dialectica stilului

CARTEA ROMÂNEASCĂ

Scanned with OKEN Scanner

Theodor Codreanu

EMINESCU — DIALECTICA STILULUI

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

I. ROMANTISMUL EMINESCIAN 7

II. MIRAJUL EMINESCIANISMULUI 25

III. PRIMUL CERC DIALECTIC. REÎNTOARCEREA OPEREI LA PERSONALITATE 34
A. Eul empiric și eul impersonal 34
B. Contradicțiile personalității 36
C. Contradicțiile operei 38
D. Arhetipologia percepției stilistice 44

IV. AL DOILEA CERC DIALECTIC. UNIVERSUL SIMULTAN 53
A. Viziune cosmologică și viziune stilistică 53
B. Alte afinități cu cosmologia modernă 62

V. AL TRELEA CERC DIALECTIC. LOGOSUL 78
A. Către o nouă estetică 78
B. Magia cuvîntului 81
C. „Complexul Lear“ 88
D. Degradarea cuvîntului 96

VI. AL PATRULEA CERC DIALECTIC. „TCHENG MING“ 109
A. Date preliminarii 109
B. Arheu și arhi-urmă 111
C. Muncă și logocentrism 115
D. Tăcerea 120
E. „Dezbrăcarea de formă“ 125

VII. AL CINCILEA CERC DIALECTIC. ESTETICA OGLINZII 134

Scanned with OKEN Scanner

A. Simetria universului 134
B. Legea oglinzii 136
C. Mitul lui Narcis 140
D. Logica stilistică a totalității 145
E. Armonia 158

VIII. AL ȘASELEA CERC DIALECTIC. LABIRINTUL DE OGLINZI 164
A. Sublimbajele stilului 164
B. Străbaterea labirintului 168
C. Structura labirintului 174

IX. AL ȘAPTELEA CERC DIALECTIC. ECHO 206
A. Auzul eminescian 206
B. Repere la sublimbajele naturii 212
C. Sublimbajele naturii 230
D. Alte sublimbaje 242
E. Narcis și Echo 254

X. AL OPTULEA CERC DIALECTIC. HYPNOS ȘI THANATOS 256
A. Somnia 256
B. Basmul 288
C. Metempsihoza 290
D. Moartea 296
E. Zădărnicia universală 308

XI. AL NOUĂLEA CERC DIALECTIC. ARCHAEUS . . .
A. Dialectica parțială 313
B. Polul stilistic secund 314
C. Polul stilistic prim 316
D. Dialectica stilului 319

Note și comentarii 338

I. ROMANTISMUL EMINESCIAN

„Romantic întîrziat" — T. Maiorescu : „om al timpului modern" — Profeția maioresciană — „Eu rămîn ce-am fost : romantic" — Stingerea romantismului — Eminescu epigon — Sursologia — Sensul solidarității cu romantismul — Profeții antiromantice — Schopenhauer — Scriitor total — Dincolo de romantism — Noi perspective critice.

Una dintre problemele-cheie ale eminescologiei a fost și este *romantismul* poetului, concept ridicat, de-a lungul anilor, la rang de adevăr axiomatic și, de aceea, repunerea lui în discuție ar putea să pară lipsită de noimă de vreme ce dicționarele, enciclopediile și istoriile literare autohtone sau străine ne informează limpede că Eminescu este un poet romantic dintre cei mai însemnați etc. Au existat, firește, nuanțări graduale în ce privește înglobarea lui Eminescu în romantism : „romantic întîrziat", „ultimul mare romantic", „unul dintre cei mai mari romantici ai literaturii universale" și, uneori, chiar „cel mai mare". Trebuie să constatăm însă că în ultimii cincisprezece ani atari calificative au început să nu mai satisfacă.

E de precizat că, deocamdată, nu intră în discuție cu precădere ambiguitatea termenului de *romantism*. Critica și istoria literară s-au referit la curentul literar european apărut la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și ajuns la înflorire în prima jumătate a celui următor. Prin extensie, s-a putut vorbi de un „romantism fundamental", coordonată a oricărei mari poezii și unul dintre teoreticienii germani ai curentului, Fr. Schlegel, știa că romantismul este „poezia însăși : căci într-un sens oarecare orice poezie trebuie să fie romantică..." [1] La un asemenea romantism își exprima adeziunea, bunăoară, un Al. Philippide, care își îngăduia să discute despre „romantismul fundamental" al lui Rimbaud, deși poetul francez trece unul dintre corifeii simbolismului și precursor direct al liricii veacului nostru. [2] Dacă admitem acest referențial estetic, Eminescu

este, structural, un romantic. (Chestiunea va fi reluată în cap. „Repere la sublimbajele naturii".) Este însă evident că nu la un asemenea romantism s-au raportat critica și istoria literară în cazul lui Eminescu, dimpotrivă, curentul literar romantic a constituit referențialul estetic de prim ordin și, pentru a satisface o categorisire acceptată *ad hoc*, s-a emis ipoteza suplimentară că prin Eminescu și alții romantismul s-a prelungit pînă în anul 1883, de pildă. Rămînea însă o altă problemă nerezolvată — romantismul *întîrziat*. În consecință, s-a crezut că Eminescu poate fi „salvat" printr-o nouă ipoteză suplimentară, invocîndu-se faptul că poetul român n-a fost un „romantic întîrziat", fiindcă prin aceiași ani V. Hugo își publica unele dintre operele capitale. [3] Se evita, în aparență, aspectul spinos a ceea ce s-a numit „spiritul retardatar" românesc [4], care ne-ar condamna să sosim totdeauna printre ultimii la banchetul culturii și, deci, să „imităm", să *ardem* etapele etc. Dar în ce măsură era îndreptățită istoria noastră literară să argumenteze în acest fel romantismul eminescian ? Într-o lucrare de referință, Paul Cornea deja afirmase că generația de la 1848 fusese destinată să „ardă" etapele spre a ne sincroniza cu romantismul european. [5] Așadar, a existat un romantism autohton sincronic. O judecată simplă ne duce la concluzia că lui Eminescu nu-i mai revenea o asemenea sarcină. E drept, s-a mers mai departe cu „nuanțările", fiindcă, în vreme ce pașoptiștii ne-au sincronizat cu varianta franceză a romantismului, Eminescu ne-a „racordat" la cel german. Și cum romantismul german se „consumase" ceva mai înainte decît cel francez, reieșea limpede că starea de *epigon* a lui Eminescu e și mai evidentă. Cuvîntul s-a și pronunțat, cu îndreptățire.

Știm astăzi că teoria romantismului întîrziat eminescian se datorează strălucitei pleiade de eminescologi postmaiorescieni în frunte cu G. Călinescu și așa se și explică absoluta autoritate a formulei „ultimul mare romantic". Constatăm însă cu surprindere că primul mare critic al operei eminesciene, l-am numit pe T. Maiorescu, nu lăsa deloc să se întrevadă o atare carieră postumă. Criticul junimist știa ceea ce alții au refuzat apoi să vadă, anume că romantismul își trăise traiul și că în literatura română

Scanned with OKEN Scanner

se ivise o „nouă direcție". În acest spirit remarcabil trebuie întîmpinată afirmația din 1872 (*„Direcția nouă în poezia și proza română"*) că apăruse un poet „cu totul osebit în felul său, om al timpului modern" etc. Că Maiorescu avea conștiința nealinierii lui Eminescu la romantism, o dovedește și faptul că își întărește judecata de valoare în cel mai pătrunzător studiu al său (*„Eminescu și poeziile lui"*, 1889), studiu în care are grijă să polemizeze cu aceia înclinați să confere vieții poetului o „coloare romantică", precizînd fără dubii : „Eminescu este un om al timpului modern, cultura lui individuală stă la nivelul culturei europene de astăzi" [6] Invocînd nume confine cu Eminescu precum Schopenhauer, Leopardi etc., criticul se grăbea să rezolve pe loc problema „izvoarelor" într-un mod cît se poate de corect — nu altfel decît un Etiemble în zilele noastre, de pildă — amintind că poetul era „pasionat pentru toate operele poetice din toate timpurile" și că erudiția nu era la el „un simplu material", ci acest „material" era „primit și asimilat în chiar individualitatea lui intelectuală". [7] Și, ca un corolar al intuiției critice, Maiorescu încheia convins : „Pe cît se poate omenește prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui..." [8] Profeție împlinită dacă ne referim la literatura propriu-zisă și mai puțin la perspicacitatea criticii și istoriei literare care au văzut apoi îndeobște epigonismul posteminescian și mai puțin veritabila influență a poetului asupra marilor noștri scriitori moderni.

Putem vorbi, de aceea, de un adevărat paradox eminescologic, caz unic, probabil, în întreaga istorie a literaturii universale și care constă în forțarea unui mare poet să intre într-un alt context istoric decît acela al vremii sale. Nu este lipsită de temei o observație a lui I. Constantinescu : „Printr-un automatism al istoriei literare, Eminescu este exclus din contextul literaturii europene de după 1850. În realitate, prin ideile sale literare, ca și prin opera propriu-zisă, el aparține generației post-baudelairiene, generație care a restructurat conceptul de poezie și poezia însăși." [9] Curiozitatea e că propozițiile lui Maiorescu relative la *modernitatea* poetului au fost dese-

Scanned with OKEN Scanner

ori citate de cercetători, dar, se pare, tocmai în scopul ignorării lor !

Desigur, încadrarea lui Eminescu în romantism a fost îndelung argumentată. De aceea, sporadicele încercări din ultimii ani de a se schimba optica devenită *tabu* au dus, în mod firesc, la proteste dintre cele mai vehemente ca și cum Eminescu ar fi amenințat de grave primejdii ! [10] Oare nu poetul însuși și-a declarat adeziunea la romantism ? E cum nu se poate mai clar :

„Nu mă-ncîntați nici cu clasici,
Nici cu stil curat și antic —
Toate-mi sînt de o potrivă,
Eu rămîn ce-am fost : romantic.“

La care s-ar putea adăuga și o însemnare de pe fila 106 a mss. 2260 : „Toate fleacuri — sunt romantic“. Dar în ce măsură sîntem îndreptățiți să credem că Eminescu se autoexclude, prin atari profesiuni de credință, din contemporaneitate ? Faptul a fost tălmăcit în acest mod de vreme ce s-a vorbit insistent de „paseismul“ poetului și chiar de „reacționarismul“ său. Pe de altă parte, unii critici au sesizat că declarația eminesciană avea un sens polemic la adresa direcției clasicizante junimiste. Și această observație, dovedită, are temei, dar nu în sensul întoarcerii lui Eminescu în trecut, lucru imposibil, dealtfel, ca dovadă a noutății viziunii sale stilistice. În asemenea împrejurare, intră în discuție însăși accepția noțiunii de „modernitate“ la Maiorescu. E sigur că „modernismul“ maiorescian corespundea doar parțial cu viziunea despre lume a lui Eminescu. Aderînd la estetica junimistă, poetul o întrecea totodată cu mult și de aici ambivalența atitudinii sale față de romantism — pe de o parte, știa că e „romantic“, pe de alta că nu este. [11] E o atitudine similară, pînă la un punct, cu a acelora care treceau drept înnoitori ai poeziei europene — un Baudelaire, un Rimbaud etc. E nevoie să ne explicăm.

Revenim la ipoteza că încadrarea lui Eminescu în curentul romantic — ajuns la înflorire cu cincizeci de ani în urmă — s-a făcut în pofida adevărului istoric și, în consecință, este *nedialectică*. Cercetători demni de încredere precum Albert Béguin sau Hugo Friedrich, au ară-

Scanned with OKEN Scanner

tat limpede că romantismul se stinge în jurul anului 1850, deși continuă să fecundeze „destinul spiritual al generațiilor următoare". „Ca modă literară — precizează H. Friedrich —, romantismul francez s-a stins către jumătatea secolului. Dar el a rămas destinul spiritual al generațiilor următoare, și totodată al acelora care, urmărind lichidarea sa, au introdus alte mode literare." [12] Cît despre faptul că V. Hugo continuă să scrie după 1850, nu e o garanție că poetul francez prelungește, în totalitate, moda literară romantică, dimpotrivă, H. Friedrich constată că acesta intră într-o nouă etapă, aceea vizionară, care stă la baza liricii moderne. Mai mult, A. Béguin, precizînd că după 1850 Hugo depășea romantismul, se grăbea să adauge că în această epocă poezia hugoliană constituie „sursa întregii poezii moderne" alături de *„Aurelia"* și *„Himerele"* lui Gérard de Nerval, *„Florile răului"* de Baudelaire și *„Un anotimp în infern"* de Rimbaud. [13] Lui Eminescu nu i s-a acordat — cu sporadice excepții care nu s-au bucurat de audiență, poate și fiindcă nu erau convingătoare — nici măcar șansa lui Hugo din ultima parte a vieții.

Cît privește romantismul german, atît de legat de numele lui Eminescu, nu face excepție de la regulă, încheindu-se, după opinia aceluiași Béguin, odată cu Heinrich Heine care se stingea din viață în 1856. Dar nu numai atît, Heine era deja un romantic „deromantizat" ca și Baudelaire. El însuși își spunea ironic că e un „romantic răspopit". În consecință, Béguin găsea argumente să susțină că Heine este *renegarea romantismului.*

Ca ironie a soartei, Eminescu se năștea în anul morții romantismului și s-a optat pentru întoarcerea lui cu 50 de ani îndărăt. Mai mult, și azi unii consideră un sacrilegiu orice încercare de a atinge cu un deget mitul romantismului eminescian. Cu toate acestea, o nouă generație de cercetători merg spre reevaluarea moștenirii literare eminesciene (George Munteanu, I. Constantinescu, Dan C. Mihăilescu, Grigore Tănăsescu, Marin Bucur, Elena Tacciu, Ioana Em. Petrescu, Ion Pop etc.).

Continuatorii fideli ai unui curent literar sînt numiți, pe bună dreptate, epigoni. Asemenea calificativ s-a pronunțat pentru Al. Vlahuță și alții, în raporturile lor cu

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu. În mod normal, subordonarea lui Eminescu față de romantism echivalează cu recunoașterea *epigonismului* său. Ceea ce s-a și făcut. De pildă, în 1940, Giulio Bertoni, în ciuda sincerei admirații pentru poetul român, trebuia să ajungă la concluzia cît se poate de firească : „Eminescu poate fi clasificat printre cei mai de seamă *epigoni* (s. n.) ai romantismului european.“ [14] Supărați, autorii [15] traducerii volumului „*Mihai Eminescu în critica italiană*“ îl corectau pe învățatul italian sub pretextul că Eminescu este „unul dintre marii romantici din literatura europeană și universală“, adică o altă formulare a vechilor categorisiri. Or, judecînd dialectic lucrurile, Bertoni nu comitea nici o eroare. Influențați de eminescologia românească, o situare și mai nepotrivită a lui Eminescu vor oferi Maria Teresa León și Rafael Alberti [16] prin punerea poetului nostru alături de un epigon al romantismului — Bécquer, și el un „*întîrziat*“. Dar dacă Bécquer, poet minor, întrunește condițiile epigonismului [17], nu poate fi vorba de același lucru cu Eminescu. Nu trebuie să ne mire atitudinea străinilor, de vreme ce și un critic de importanța lui Ș. Cioculescu emitea părerea că autorul „*Luceafărului*“ este un produs „tardiv al romantismului german“. [18]

Urmarea cea mai spectaculoasă a proclamării dependenței lui Eminescu de romantism s-a manifestat într-o prodigioasă literatură sursologică, pe care D. Caracostea o numea „un baroc plin de savoare“. [19] Și, probabil, nu se înșela de vreme ce se ajungea la concluzii dintre cele mai fanteziste precum aceea a lui Sorin Pavel care, în 1938, conchidea, nici mai mult, nici mai puțin, că lui Schopenhauer „i se cuvine fără exagerare titlul de filozof al românilor“, deoarece gînditorul german „l-a plămădit pe Eminescu și Eminescu pe noi“. [20] Nu spusese oare și G. Călinescu, greșit totuși înțeles, că, raportat la filosofie, concepția eminesciană este „un comentariu pe marginea filozofiei lui Schopenhauer“ ? [21] Alții au încercat să contracareze situația elaborînd noi ipoteze suplimentare ivite, ca într-un veritabil lanț al slăbiciunilor, din ipoteza primă a romantismului eminescian. Una dintre ele e aceea că între viziunea „teoretică“ și „practica poetică“ ar exis-

Scanned with OKEN Scanner

ta o disjuncție. Liviu Rusu constata că în teorie Eminescu a fost schopenhauerian, dar ca poet nu. [22] Chiar și un cercetător mai recent, Iosif Cheie-Pantea, care rezolvă superior problema „influențelor", sfîrșește prin a admite o opoziție între latura „teoretică" și cea „practică". [23] Or, o asemenea opoziție este mai degrabă invenția criticii decît o realitate a gîndirii eminesciene, [24] Dealtfel, Eminescu și-a prevenit el însuși exegeții asupra pericolului mentalității sursologice :

„Dară nime nu m-a face
Să mă ieu dup-a lui flaut ;
E menirea-mi : adevărul
Numa-n inima-mi să-l caut." [25]
(De vorbiți, mă fac că n-aud...)

Cît despre *citate*, poetul nu avea o părere prea admirativă : „le luăm frumos din cărți străine, le așternem pe hîrtie în limba păsărească și facem ca negustorul care nu-și dă nici el bine seama de unde vine marfa, numai să treacă. Chiar învățații noștri cînd polemizează, polemizează cu citate." [26] Preluarea directă („comentariu în marginea...") aparține epigonismului, dar Eminescu este hotărît împotriva ideilor neasimilate. Într-un text remarcabil, el face distincție între simplii erudiți și cei cu *talent propriu* : „Oamenii învățați dar fără talent propriu, adică purtătorii ființei moarte, mi-i închipuiesc ca o sală întunecată cu o ușă de intrare și cu una de ieșire. Ideile străine intră pe o ușă, trec prin întunericul salei și ies pe cealaltă, indiferente, singure și reci. Capul unui om de talent e ca o sală iluminată, cu pereți de oglinzi. De-afară vin ideile într-adevăr reci și indiferente —, dar ce societate, ce petrecere găsesc. În lumina cea mai vie ele-și găsesc pe cele ce s-asamăn, pe cele ce le contrariază, dispută — concesii, și ideile cele mari, quintesența vieții sale sufletești se uită la ele, dacă și cum s-ar potrivi toate fără să se contrazică. Și cum ies ele din această sală iluminată ? Multe, întîi inamice, ies înfrățite, toate cunoscîndu-se, toate știind clar în ce relațiune stau sau pot sta și astfel se comunică auditoriului, și el se simte în fața unei lumi armonice, care-l atrage."

Cum vom mai avea ocazia să subliniem în capitolele următoare, textul este capital în înțelegerea esenței sti-

Scanned with OKEN Scanner

lului însuși prin legea *oglinzii*. Se mai poate oare susține cu vreo temeinicie că gîndirea eminesciană este eclectică, produs al diverșilor autori romantici sau de altă speță ? Astfel, apartenența la romantism confirmată de poet este contrazisă de el însuși, fără a ne afla în fața unei contradicții structurale. Dimpotrivă, ne amintim cum chiar susținătorii romantismului său au trebuit să se ciocnească nemulțumiți de obstacolul ce-l ridicau în calea receptării juste atît în interior, cît și în exterior a operei eminesciene. În 1980, Ș. Cioculescu relata, fără nici o satisfacție, că în anii din urmă, directorul „rîvnitei" Edituri Gallimard, vizitîndu-ne țara, a refuzat oferta unei bune traduceri din Eminescu sub pretextul că e un romantic *(întîrziat !)* ce nu interesează contemporaneitatea. [27] Dar încă mai demult, prin 1945, G. Călinescu (după ce anterior lansase formula magică de „ultim mare romantic"), constata la fel de nemulțumit că atît *naționalismul* cît și *romantismul* deveniseră principalele piedici în calea universalității geniului eminescian. De aici, o sugestivă exclamație : „Dar, doamne, clasicism, romantism astea sînt categorisiri de istorie literară, fără raport cu miezul poeziei." [28] Și sînt doar cîteva dintre binefacerile instalării poetului nostru „printre dărîmături", cum se exprima Mircea Eliade. Or, marii creatori — sublinia hermeneutul miturilor — nu acceptă niciodată „să se instaleze printre dărîmături", ci recreează lumea din temelii. [29]

De aceea, solidaritatea cu înaintașii nu trebuie să ne înșele, fiindcă ea nu i-a lipsit nici unui Baudelaire care aidoma lui Eminescu a lăudat romantismul : „Romantismul e o binecuvîntare a cerului sau a infernului căruia îi datorăm stigmate eterne." Să mai amintim că și Leopardi, în mod surprinzător, s-a declarat împotriva romantismului și adept al clasicismului. Cu toate acestea însă istoria literară nu l-a asimilat clasicismului, ci romantismului, deși există elemente clasicizante în opera leopardiană. Mai mult, s-au găsit dovezi că Leopardi, ca și alți romantici, e și un precursor al poeziei moderne. [30] Altminteri, orice mare artist este actual pentru toate epocile literare. Paul Valéry se simțea îndreptățit să ironizeze numeroasele *-isme* care-i preocupă pe critici mai mult decît arta însăși. [31] Cum însă și curentele

Scanned with OKEN Scanner

literare sînt totuși fenomene reale, trebuie să le luăm în considerație, în perspectivă istorică.

Unii se vor grăbi să tragă concluzia că sîntem animați de cine știe ce romantismofobie.[32] Voim a preciza că simpatiile noastre merg statornic către romantism și că vedem în acest remarcabil moment din istoria spiritualității umane o piatră de hotar pe lîngă care un Eminescu ar fi fost imposibil să treacă nepăsător. Numai că a avut loc în cultura română o receptare *întoarsă* a lui Eminescu prin romantism, altfel decît s-a petrecut cu alți poeți de aiurea și asta în defavoarea lui Eminescu. În raport cu autorul *„Luceafărului"*, romanticii (exceptîndu-i poate pe cei români) n-au fost „regîndiți" ca *precursori* ai eminescianismului, adică înaintași ai unei noi epoci din poezia universală, ci, pur și simplu, ca *surse romantice ale unui alt romantism*. Viciu de metodă factologic și antidialectic. Altfel au fost receptați Baudelaire, Rimbaud etc. și chiar romanticii înșiși. Bunăoară, Novalis, Keats, Hölderlin ș.a. au fost revalorificați masiv nu atît prin temele și motivele romantice, cît prin ceea ce e „modern", peren în ei, prin ceea ce interesează realmente contemporaneitatea. Ne amintim că Malraux (și nu numai el) spunea că „important nu e ceea ce operele de artă au semnificat în timp, important e ceea ce ne spun astăzi".

Ar fi un neadevăr să credem că în alte culturi n-a existat patima sursologiei. Dacă cercetăm „sursele" poeziei rimbaldiene, de pildă, constatăm că multe dintre ele sînt preponderent romantice ca și la Eminescu.[33] În pofida „împrumuturilor", Rimbaud n-a fost subordonat unor școli literare apuse. Desigur, între Eminescu și Rimbaud există diferențe esențiale (dar și afinități). Cei doi poeți reprezintă totuși o altă etapă în evoluția poeziei europene comparativ cu romantismul.[34] Că Eminescu e mai apropiat de romantism decît contemporanii săi simboliști e un adevăr incontestabil, dar faptul nu ni se pare deloc în defavoarea poetului român. Căci romantismul oferea o viziune stilistică mult mai complexă decît modele vremii. Și Eminescu l-a asimilat la nivelul epocii sale, sub semnul unei modernități indubitabile, în care arta ultimelor decenii ale secolului nostru se va recunoaște tot mai mult. Se poate vorbi astăzi de o adevărată re-

Scanned with OKEN Scanner

surecție a romantismului,[35] firește, nu în sensul revenirii la romantismul de acum 150 de ani !

Geniul poetului nu putea accepta condiția de epigon. Adeziunea la romantism („Eu rămîn ce-am fost : romantic.“) e complinită simultan cu detașarea de precursori, prin acel „rămas bun“[36] care ne întîmpină încă în *„Epigonii“* :

„Rămîneți dară cu bine, sînte firi vizionare,
Ce făceați valul să cînte, ce puneați steaua să zboare,
Ce creați o altă lume pe-astă lume de noroi ;“

În autoincluderea sa printre epigoni, există o logică a contradictoriului care ne poate înșela. În viziunea lui Eminescu, *epigonii* se află în opoziție cu înaintașii, în sensul că nu-i mai continuă.[37] Cum vom vedea, e un procedeu frecvent la Eminescu de a conferi cuvintelor accepții total opuse sensului de bază și totodată de a le păstra sensul. Așadar, el se știe un „epigon“ (părăsind romantismul) și, în același timp, e solidar cu acesta. Or, epigonismul înseamnă întoarcere în trecut („Noi suntem iarăși trecutul, fără inimi, trist și rece ;“). În consecință, marea șansă a viitorului artei trebuie smulsă de la predecesori în pofida „ratării“ viitorului de către epigoni. Aici stă temelia revoluției poetice pe care o visa Eminescu și pe care a realizat-o. Poetul a manifestat un scepticism statornic față de mòdele literare contemporane, fiindcă acestea nu „puteau să-l încapă“, ca să folosim o expresie a sa. De aceea, definirea poziției sale estetice solicită o logică a complementarității. Eminescu se știe un „romantic“ care nu mai crede de mult în himerele romantismului. Încă din *„Mortua est !“* ne întîmpină un vers al cărui „idee“ invadează întreaga operă : „Decît un vis sarbăd, mai bine nimic“.[38] Or, romanticii n-au încetat, cu excepții, să creadă în salvarea divinatorie a visului.

Iluzia este abolită și la nivel social :

„Cu umbre, care nu sunt, v-a-ntunecat vederea
Și v-a făcut să credeți că veți fi răsplătiți...
Nu ! moartea cu viața a stins toată plăcerea —
Cel ce în astă lume a dus numai durerea
Nimic n-are dincolo, căci morți sunt cei muriți.“[39]

Scanned with OKEN Scanner

Frumusețea romanțioasă i se pare falsă și îi repugnă :

„Ei cer să cînt... durerea mea adîncă
S-o lustruiesc în rime și cadențe
Dulci ca lumina lunei primăvara
Într-o grădină din Italia.
Să fac ca poezia mea cea dulce
Damele să suspine, ce frumoase
Pot fi pentru oricine“ etc.
(Odin și Poetul)

Într-o *Revistă teatrală* din 1876, condamnă antiteza de tip romantic din cîteva piese mediocre, ironizînd caracterele „boite cu albeața morală, unse cu badanaua nobleții de suflet“ și deplînge faptul că nu s-a creat un repertoriu „de piese care să intereseze prin caracterele lor, nu numai prin *romanticitatea* (s.n.) întîmplărilor.“ [40] Nopțile romantice, atmosfera de tip Byron sau V. Hugo atrag deopotrivă ironia poetului :

„Să cînt cum samănă de rău, impulsul
În corp de înger, sufletul diform ?
Ironiei lui Byron să-i simt pulsul,
Ori autorului ce-a scris Marion de Lorme ?
Să descriu nopți romantice ? — Avulsul
Ce apele plîngînd le-aruncă — adorm
Chiar îngerii — și în azur muiete
Curg stelele de-aur dulci și-mprăștiete ?“
(Pustnicul)

Sau lirismul lui Heine persiflat în cunoscutul pasaj din *„Cugetările sărmanului Dionis“*, acel „heinizînd duios la lună“. Asemenea texte, care nu sînt singurele, nu sînt în contradicție cu ideile din controversatul articol *„Fîntîna Blanduziei“* din revista omonimă și nu e întîmplător că acele idei au stîrnit panică și neîncredere în rîndul celor care nu doreau știrbirea reputației romantice a poetului. S-a spus că acolo Eminescu nu este Eminescu, că sînt idei preluate, că poetul a făcut concesii etc. I. Kojevnikov consideră însă că *„Fîntîna Blanduziei“* exprimă o ultimă etapă în evoluția gîndirii estetice eminesciene. [41] Numai că această etapă nu se opune ansamblului operei, în sensul că ar marca trecerea către

realism, etichetă mult mai riscantă decît *romantismul*. Pomenitul articol este doar un fragment care nu-și află adevăratul înțeles decît raportat la întreaga structură eminesciană, mai ales dacă vrem să rămînem consecvenți cu adevărul că pentru individualitatea poetului „ideile" altora — să zicem — sînt „citate confirmative" și nu „formative", cum s-a mai subliniat.

Spre a explica rădăcinile crizei conștiinței europene, Eminescu apelează corect la factori sociali. Evazionismul romantic: „Astfel ca un fel de adăpost împotriva realității s-a născut în Germania romantismul, care descrie veacul de mijloc în colori atît de strălucite precum desigur în realitate nu le-a putut avea, și tot pentru a scăpa de un prezent insuficient, cu ideea că orice altă stare de lucruri trebuie să fie mai bună decît cea existentă, s-a născut școala romantică în Franța, fiică a școalei romantice germane și a disprețului byronian pentru lume." [42] Atitudine care nu contrazice ansamblul operei, ci aruncă o ultimă lumină asupra ei într-un moment de luciditate de după tragicul an 1883. În același articol, este sancționat și realismul în varianta naturalistă atît în literatură, cît și în artele plastice. [43] În filosofie, situația nu i se părea mai roză, de la pesimismul lui Schopenhauer și pozitivism pînă la pragmatism: „Cît despre filosofie, pesimismul e la modă: Schopenhauer e Dumnezeu, Hartmann profetul său. Pozitivismul lui Auguste Compte nu face nici un progres; filosofii francezi nu mai studiază decît psycho-physiologie, filosofia engleză nu mai merită numele de metafizică și se ocupă de chestii practice de ordine secundară, nu de soluțiunea unor probleme universale. Numai Germania are o metafizică vie, dar și aceea întunecoasă și desperată."

Spinoasă problemă, desigur, pentru cei care au văzut în Eminescu discipolul fidel al lui Schopenhauer! E o ironie la propria sa descendență? Posibil, dar în nici un caz nu e vorba de o contrazicere flagrantă, fiindcă Eminescu își precizează acum cu claritate motivul admirației sale pentru Schopenhauer, admirație care nu a pierit: „Noi nu vom contesta meritele estraordinare ale marelui filosof german." Dar care sînt aceste merite? Am zice că ele constau tocmai în tenta lor antiroman-

Scanned with OKEN Scanner

tică. Schopenhauer a fost un gînditor distrugător de iluzii, anunțînd mai degrabă germenele existențialist al conștiinței europene moderne care a și recunoscut în el un precursor. Nu întîmplător eminescologi precum E. Papu, G. Munteanu, Iosif Cheie-Pantea au văzut și în Eminescu una dintre primele manifestări ale existențialismului. Dar motivul principal al prețuirii lui Eminescu pentru Schopenhauer este mai adînc, vizînd îndeobște neîncrederea filosofului în tipul de cunoaștere european care a străbătut veacurile de la Aristotel și pînă la optimismul retoric al lui Hegel sau pozitivismul lui Compte. E aici o prevestire a strădaniei unui Martin Heidegger de a reabilita esența gîndirii în contra filosofiei și științelor pozitiviste. „În adevăr — scrie Eminescu — el a risipit prin criticile lui energice dominațiunea acelui filosofism, compus din goală și stearpă frazeologie pe care Hegel o introdusese....“ Subminarea *frazeologiei,* semn al degradării limbajului, este o atitudine fundamentală în gnoseologia stilistică eminesciană, ceea ce constituie o dovadă mult prea evidentă că *„Fîntîna Blanduziei“* confirmă ansamblul eminescianismului. Deși respingerea în bloc a lui Hegel este nedreaptă, trebuie să recunoaștem meritul lui Eminescu de a fi intuit germenii durabili din gîndirea lui Schopenhauer și a romanticilor germani. Cu alte cuvinte, *Eminescu poate fi considerat unul dintre primii redescoperitori moderni ai romantismului într-o vreme cînd interesul pentru romantici era în vădită scădere.* Solidarizîndu-se cu Schopenhauer în ce privește critica logocentrismului gnoseologic, Eminescu merge mult mai departe, discernînd adevărul că filosoful german se împotmolise în propriile sale intuiții, așa cum vor face și mulți dintre urmașii săi moderni prin *existențialism* și *antiartă.* Credem, de aceea, că problema „existențialismului“ eminescian *avant la lettre* este înșelătoare, ca și toate celelalte *etichetări* ale poetului. Schopenhauer constituie pentru el o treaptă, un efort intelectual remarcabil, dar nedus pînă la capăt, fiindcă n-a reușit să iasă din cercul vicios al unei gnoseologii falimentare, deși a repudiat-o cu strălucire. Autorul *„Lumii ca voință și reprezentare“* a fost și „victima“ unei derute comparabile cu aceea din fizică de la începutul secolului al

Scanned with OKEN Scanner

XX-lea, despre care vorbea W. Heissenberg [44], derută care a marcat în plan filosofic și estetic existențialismul și antiarta. Dar un asemenea impas nu e în consonanță cu gîndirea poetică eminesciană. De unde și „contradicția" semnalată de eminescologi între „teorie" și „practică poetică" la Eminescu (vezi mai sus). În fața derutei semnalate, Heisenberg se „salvase" printr-o aparentă întoarcere la Platon și romantici. În mod mai mult decît tulburător, la fel va face și Eminescu prin consonanța sa cu „armonia lui Platon" și cu viziunea totalizantă despre univers a romanticilor. Dar, repetăm, întoarcerea e *aparentă*. (Vom reveni asupra chestiunii în cap. următoare.)

Mai întîi, poetul aprobă scepticismul gnoseologic schopenhauerian : „Era necesar să se purifice atmosfera științifică de miasmele unei frazeologii în care cuvinte abstracte lipsite de cuprins și neînsemnînd aproape nimic, pretindeau a rezolva problemele universului." Și reversul : „Însă tocmai această critică merituoasă a frazeologiei deșerte a descoperit și contradicțiunea constantă între ideile noastre și formele civilizației, ne-au descoperit necesitatea de a trăi în mijlocul unor instituțiuni ce ni se par mincinoase și ne-a făcut pesimiști. În acest conflict pierdem adeseori bucuria de a trăi și dorința de a lupta ; acesta e izvorul relei dispoziții care muncește pe oamenii culți din mai toate țările." [45]

Care este remediul în calea acestui impas ? În articolul citat, soluția pare simplistă și descurajatoare. Poetul propune ca „model" literatura și artele anticilor „care erau lipsite de amărăciune și de desgust" și care puteau face „minuni" în sanificarea inteligențelor, constituind un „isvor pururea reîntineritor" alături de „poesia populară". În fapt, perspectiva întrevăzută nu e deloc simplă și e departe de a fi o reîntoarcere mimetică la antici. Soluția completă ne-o oferă întreaga operă a poetului și e comparabilă cu o nouă Renaștere, *peste* și nu *sub* achizițiile literaturii de pînă la el, meritîndu-și locul lîngă un Dante, Shakespeare sau Goethe. Ca și aceștia, Eminescu este un scriitor *total*, scăpînd simplelor încadrări în curente și școli literare. O atare impresie Emi-

Scanned with OKEN Scanner

nescu face nu numai cititorului român. Cunoscutul scriitor ceh Wilém Závada nota în mod sugestiv : „În acest poet a fost întruchipat totul : tinerețe, dragoste, viață, moarte, om și societate, *România și lumea* întreagă.“ [46] Dar primul care a văzut un astfel de Eminescu, a fost G. Ibrăileanu, în 1919 : „Eminescu a fost un organism complect. A avut totul, toată gama senzațiilor, imaginația complectă, inteligența înaltă. El a concentrat în sine vîrstele omenirii și vîrstele omului.“ [47] Zece ani mai tîrziu, N. Iorga îl va numi „expresia integrală a sufletului românesc“. [48] Către o asemenea imagine va evolua și receptarea critică a lui T. Vianu într-un *„Cuvînt despre Eminescu, rostit în 1957“*, iar C. Noica, reluînd intuiția lui Iorga, a scris o frumoasă carte cu titlul *„Eminescu sau gînduri despre omul deplin al culturii române“* (1975), poetul nostru găsindu-și cu prisosință locul alături de Leonardo da Vinci, Goethe și Valéry. În același sens, mai pot fi citate și alte opinii semnate de Zoe Dumitrescu-Bușulenga [49], G. Munteanu, precum și acel potop de *tot* și de *toate* dintr-o pagină a lui E. Papu : „Gama sa lirică este imensă. Într-însa coexistă intuiția viitorului, ansamblul tuturor ecourilor mitice, istoria și peisajul românesc, cele mai vaste ingerințe folclorice, asimilarea filosofiei, a științei, a vechilor înțelepciuni. Se găsesc toate dispozițiile lăuntrice : exaltarea, extazul, visarea, duioșia, luciditatea satirică, revolta, sarcasmul. Se cuprind toate formele poetice, de la strofa alcaică a Antichității, și de la liniile armonioase ale sonetului, pînă la cele mai îndrăznețe expresii ale versului liber și ale prozei ritmate, anticipări certe ale unor forme specifice numai veacului nostru.“ [50]

Scepticismul unora față cu asemenea situări care depășesc simplele cadre ale romantismului se cere contracarat nu numai la nivelul formulărilor mai mult sau mai puțin impresioniste, ci și prin analize și sinteze pe cît posibil de o modernitate care să treacă dincolo de *mòdele* criticii, într-o viziune totalizantă, dialectică. Fiindcă a-l subordona pe poet unor tendințe literare tradiționale sau moderne ține îndeobște de o critică fragmentaristă sau eclectică. Se știe că, alături de romantism, s-au depistat, între altele, în opera eminesciană, elemente

de *clasicism* (M. Dragomirescu, D. Popovici etc.), *realism* (G. Ibrăileanu, I. Kojevnikov etc.), *ermetism* (Vl. Streinu), *naturism* de esență antică (Gherea, G. Călinescu), *simbolism* (N. Davidescu, D. Popovici), *simbolism modern* (Eugen Todoran), *existențialism* (E. Papu, G. Munteanu etc.), *avangardism* (Ion Pop), *baroc* (Omar Lara), contemporan și realizator al rimbaldienei *alchimie du verbe* (G. Ungaretti), anticipator al lui Garcia Lorca (G. Ungaretti), precursor al filosofiei lui Samuel Beckett (Iosif Cheie-Pantea), *impresionism* (George Popa) etc.

Dar părăsirea perspectivei pur romantice a reevaluării operei eminesciene începe în jurul anului 1968. E drept, unii critici au făcut-o cu prețul supralicitării postumelor ca replică tardivă la antumofilia unor G. Ibrăileanu, M. Dragomirescu, E. Lovinescu, G. Topîrceanu etc. Or, ambele poziții s-au dovedit eronate.[51] Eminescu este el însuși în toate textele, chiar dacă nu toate sînt la fel de împlinite estetic.

O altă direcție a înnoirii exegezei eminesciene este aceea a interpretărilor în lumina unor sisteme critice moderne, tendință care își are susținătorii ei, dar și contestatari.[52]

În sfîrșit, o poziție ceva mai radicală preconizează cîțiva dintre cercetătorii din ultima vreme, între care se numără un I. Constantinescu prin strădania de a argumenta necesitatea încadrării lui Eminescu în contextul liricii post-baudelairiene (vorbind de un „romantism deromantizat", pe urmele lui Hugo Friedrich). O viziune deja cristalizată și care pare să dovedească realmente că ne aflăm în fața depășirii căutărilor și tatonărilor, făcînd un pas înainte pe direcția schițată de E. Papu sau C. Noica, este aceea a lui George Munteanu. Se poate afirma că, prin lucrările sale, G. Munteanu se apropie poate cel mai mult de un deziderat al eminescologiei, formulat astfel, în 1978, de Al. George : „socotim nu numai noi, eminescologia trebuie să facă un nou pas înainte, peste tot ce s-a încercat și s-a izbutit pînă acum."[53] O invitație în consonanță cu aspirația lui C. Noica, atunci cînd invoca necesitatea părăsirii „odihnei spiritului românesc" întru G. Călinescu. Unii s-au și

Scanned with OKEN Scanner

alarmat crezînd că e vorba de o „demolare“ a maestrului. În realitate, e vorba de a duce mai departe ceea ce a clădit cu efort titanesc cel mai mare exeget al poetului.

G. Munteanu ambiționează să demonstreze ceea ce alții au afirmat sporadic, pornind de la premise foarte îndrăznețe menite cu adevărat să-l plaseze pe Eminescu printre titanii literaturii universale. Între calificativul „romantic întîrziat“ și tezele formulate de critic distanța este enormă. Iată cîteva : „...putem afirma liniștiți că prin el și prin opera lui începe o nouă eră în istoria poeziei mondiale“ ; „pionierul nepereche al poeziei timpurilor moderne“ ; „un Bacon“ al gnozei stilistice moderne etc. [54] Firește, asemenea superlative au darul să sperie.

Și dacă afirmațiile au un grăunte de adevăr, credem că ar trebui raportate, întîi de toate, la poezia românească a secolului nostru și, prin aceasta, la literatura lumii. Bătaia lungă a gîndirii eminesciene se va putea recunoaște, prin forța ei vizionară, nu numai la Blaga sau Nichita Stănescu, ci și în aria largă a spiritualității contemporane universale, fapt ce îi conferă dreptul de a se situa alături de danteism, goetheanism etc. dincolo de anume școli literare și totuși consonînd adesea cu ele. Este *eminescianismul* [55], categorie culturală aflată abia la începuturile unei noi etape de exegeză.

După acest excurs, putem conchide că profesiunea de credință din *Eu nu cred nici în Iehova* este adevărata profesiune de credință a poetului. Cuvîntul *romantic* nu ne mai poate înșela, ci își dezvăluie doar acum „precizia“ căutată. Majoritatea „lecțiunilor“ au dus la concluzia că poetul își formulează adeziunea sa la curentul literar european stins în jurul anului 1850. Cît de departe este atare concluzie de întreaga poezie în ansamblu ! Începînd cu titlul, totul este polemic. Poetul e conștient că nu poate aparține nici unui *-ism* oricît de sunător : *creștinism* („Eu nu cred nici în Iehova“), *budism* („Nici în Buddha-Sakya-Muni“), *vitalism* (romantic ? — „Nici în viață“) *pesimism* (romantic ? — „nici în moarte“), *clasicism* („Nu mă-ncîntați nici cu clasici“), *-ismele antichității* („Nici cu stil curat și antic“) etc. Și pentru ce nu mai poate fi înșelat sau încîntat poetul ? Din pricină că

Scanned with OKEN Scanner

toate sînt visuri („Visuri sunt și unul ș-altul"). Or, visul, ca iluzionare vană, este o latură importantă și a romantismului care apusese. Credința optimistă în *magia cuvîntului, în puterea lui orfică* e prezentă deopotrivă la Novalis ca și la simboliști. Toate sînt „frînturi de limbă" incapabile a prinde *adevărul* și de a schimba ceva în lume :

„În zădar gîndești, căci gîndul,
Zău, nimic în lume schimbă."

De aceea, poetul nu *crede în nimic :*

„Și fiindcă în nimica
Eu nu cred — o, dați-mi pace !"

Toate iluziile lumii îi sînt la fel de indiferente („Toate-mi sînt de o potrivă"). Totuși poetul nu este un *nihilist*, cum s-ar putea crede. Și dacă nu e „optimist", nu-i nici „pesimist", ci „romantic". Cuvîntul se încarcă dintr-odată cu sensuri nebănuite. „Sînt romantic, adică sînt eu însumi" : „E menirea-mi : adevărul / Numa-n inima-mi să-l caut". Eminescu echivalează, astfel, cuvîntul *romantic* cu ceea ce putem numi astăzi *eminescianism*. Viza, așadar, un romantism fundamental. Abia de aici ne este îngăduit a pătrunde în mirajul stilului său.

Scanned with OKEN Scanner

II. MIRAJUL EMINESCIANISMULUI

Muzica eminesciană — Caracostea și „structurile expresive" — E. Papu : „principiul feminității" — „Stelele cardinale" — Somnolența (G. Călinescu) — G. Munteanu : către o analiză stratigrafică.

Două lucruri îi unesc, pare-se, pe eminescologii din toate generațiile, în pofida rivalităților adesea violente care îi încredințează atunci că numai lor Eminescu le este accesibil : pe de o parte, faptul că au aceeași pasiune, iar pe de alta că există un *miraj* al eminescianismului — o adevărată forță a naturii, reeditînd miracolul „îmblînzirii" omului precum în povestea cu anticul Orfeu. Și, într-adevăr, secretul eminescianismului este de ordin *melodic,* focar ce își subordonează aproape stihinic toate celelalte elemente ale acestui univers stilistic. De la Maiorescu la Rosa del Conte, eforturile criticii s-au centrat, în cele mai bune dintre realizările ei, pe strădania, mărturisită sau nu, întru descifrarea minunii.

Camil Petrescu a înțeles bine că esența muzicii eminesciene nu stă în *lirism.* Lirici sînt toți poeții adevărați, dar „armonia eminesciană" este *unică.* Și aici trebuie căutată veritabila „modernitate" a poetului. În orice caz, de aici pornesc și sfîrșesc toate, încît *moderne* trebuie să fie în primul rînd interpretările. *Danteismul,* bunăoară, și-a relevat din nou *actualitatea* prin remarcabila reevaluare a lui Philippe Sollers. [1] Statornica influență a operei lui Eminescu asupra literaturii române izvorăște din armonia eminesciană. Din ea, iradiază *modernitatea* lui. Și aceasta nu este o invenție a criticii. Faptul a fost subliniat de pomenitul Camil Petrescu : „Ni se pare că oricare ar fi fost temeiurile influenței lui Eminescu, găsim de la început, pînă azi, un motiv neschimbat, care e *armonia eminesciană.* Propriu-zis, această armonie e socotită ca un miracol cultural, e în

Scanned with OKEN Scanner

orice caz unica în spiritualitatea românească, și sub vraja ei stăm cu toții de o jumătate de veac". [2]

Din pricina limbii românești care închide în sine armonia eminesciană, conchidea Camil Petrescu — și nu numai el — Eminescu pare a fi condamnat să aparțină mai puțin universalității, rămînînd, cu precădere, „expresia subiectivității românești", deși a fost „poate singurul scriitor român care ar fi putut depăși această subiectivitate." [3] În realitate, acest subtil complex de inferioritate aparține mai mult istoriei literare autohtone decît eminescianismului. Nu e de mirare că autorul lui „*Danton*" face parte dintre acei care se îndoiesc de posibilitatea explicitării armoniei eminesciene. Dar eminescianismul nu este un „produs" pur al românismului, dacă ținem cont de deschiderea poetului către celelalte culturi ale lumii. În acest fel se întrevede cum modul de a privi armonia eminesciană determină soarta lui Eminescu în cultura națională și în cea universală. Și cu aceasta atingem rațiunea de a fi a eminescologiei.

În țesătura de poziții și mijloace de abordare a muzicalității eminesciene, D. Caracostea distingea, în 1938 [4], două direcții fundamentale — „pesimiștii", care considerau că armonia eminesciană nu poate fi explicată, și „optimiștii" din rîndurile cărora se considera a face parte. Caracostea e de acord cu marii eminescologi ai vremii că factorul muzical este un „element primordial" al stilului eminescian, dar are grijă să se delimiteze de aceia care pariau pe simpla implicare a „ritmului fiziologic-muzical", întrucît îl posedăm cei mai mulți chiar „mai mult decît un poet". „De aceea, — preciza criticul — ridicîndu-l la rangul de unică putere creatoare, nu privim decît un aspect parțial al problemei, confundînd impresia de muzical, pe care ne-o dau poeții lirici, cu însuși factorul creator." [5] Pe această linie înnoitor-structuralistă, Caracostea reproșa lui T. Vianu și G. Călinescu faptul că rezolvaseră impresionist pătrunderea în tainele armoniei eminesciene, criticul anticipînd metodologiile antiimpresioniste preconizate de un Galvano della Volpe sau Adrian Marino. Familiarizat cu lucrările lui F. de Saussure, Ch. Bally, I. Iordan, K. Vossler, O. Walzel, H. Hatzfeld, Leo Spitzer etc., Caracostea configura repe-

Scanned with OKEN Scanner

re teoretice demne de luat în seamă, constituind, după marea execeză călinesciană, un nou pas înainte în eminescologie. După opinia sa (de o severitate totuși exagerată), viciul criticii consta în „fragmentarism“ atît la Gherea și Vianu, cît și la G. Călinescu, deși acesta aspira către o *critică totală*. Pentru prima oară la noi se gîndește *critica totală* nu la modul eclectic, acea asaltare a operei din multiple puncte de vedere, întreprindere dificilă și riscantă, dovadă că un demers critic se rezumă, *de facto*, preponderent la o singură perspectivă, cum au dovedit-o, în practică, Ibrăileanu sau M. Ralea (Proust e văzut de Ralea prin Bergson, Rilke prin leucemie etc., Ibrăileanu îl abordează sociologic pe Vlahuță, prin tehnica versului pe Eminescu etc.). Caracostea refuză, în principiu, acest fragmentarism și concepe opera ca *structură*, ca *întreg*: „Numai spiritualitatea întregului hotărăște.“ [6] De aceea, nu e de acord cu G. Călinescu, cel ce afirma că „poezia lirică este totdeauna fragmentară“. De unde și scepticismul călinescian privitor la posibilitatea de a discerne secretul muzicalității eminesciene, după ce într-un amplu capitol din „Opera lui Mihai Eminescu“ recursese la amănunțite analize stilistice. Caracostea îi reproșează că a rezolvat impresionist și descriptivist lucrurile, intrînd într-o înfundătură salvatoare — *inconștientul*. „Monotonia adormitoare a versului“ i se pare o falsă problemă, deoarece se poate vorbi de „antipodul unei metronomii a somnolenței“. [7] Aidoma, nici T. Vianu nu credea în posibilitatea pătrunderii armoniei eminesciene, contemplativitatea invocată de autorul *„Poeziei lui Eminescu“* sub semnul unei viziuni eleate riscînd să echivaleze cu critica lui Gherea privitoare la deficiența revoltei sociale a lui Eminescu. [8] Nu-l satisface nici teoria maioresciană a tropilor și se arată convins că nu există cuvinte și imagini banale sau perimabile estetic, „ci numai structuri inexpresive“. [9] (Replică anticipată la adresa mult invocatului *grad zero* al limbajului și a sintagmelor poetice care prin uz ar deveni grad zero ? !). Caracostea consideră că ar fi și principalele cauze pentru care cercetarea lingvistică de pînă atunci a stilului nu a dus la rezultatele scontate în eminescologie și „singura contribuție serioasă rămîne aceea a lui Ibrăileanu“. [10] Referindu-se la propria sa po-

Scanned with OKEN Scanner

ziție, criticul precizează din nou : „Pe primul plan stă ideea de totalitate.“ [11] Mai mult, stilul individual este pus deasupra stilurilor colective și afirmă că numai „o analiză stilistică structurală poate valorifica și individualiza creațiunile reprezentative.“ [12] Cheia stilului este limbajul poetic și a-l adînci înseamnă a urmări „însăși forma simțirii“ artistului „în ce are unic“. [13] Pe primul plan în conceptul de *creativitate* el așează *personalitatea* „care trebuie să fie privită în concordanță cu forma internă proprie poetului“ și cu care formează un tot. Caracostea nu taie cordonul ombilical între limbajul ca fapt de stil și spiritul interior creator, eroare a formaliștilor ruși și a structuralismului abstract. Ca și L. Goldmann, vorbește de „un factor modelator supraordonat : forma internă a viziunii despre lume“. Intuiția e coroborată cu o alta care contrazice absoluta autonomie a capodoperei (v. M. Dragomirescu). Opera, ca structură autonomă, se angrenează cu alte structuri ale artistului, Caracostea sesizînd dialectica *micro-* și *macrostructurilor* : „Sînt certe opere de artă care își definesc deplin semnificația numai alăturate altor opere ale aceluiași creator.“ [14]

Înarmat cu atari premise teoretice, Caracostea încearcă să dezlege taina armoniei eminesciene, cu punct de plecare în personalitate. Aceasta ar oscila între „...patima și afirmarea excesivă, de o parte, negațiunea excesivă, de altă parte“ care sînt „cei doi poli“ ai creației. [15] Atare dialectică a generat muzica eminesciană, crede Caracostea : „Muzicalitatea lui Eminescu este înfrățită de la început cu o imagine și ambele elemente sînt străbătute de gînd. Această organică îmbinare de elemente contribuie nu puțin la puterea de sugestie a poeziei sale.“ [16] Ceea ce poate fi adevărat, dar sub intuițiile lui G. Călinescu, bunăoară, ca putere de observație. În analize, Caracostea se limitează prea adesea la factorul pur expresiv, îndeobște la ceea ce semiotica numește *stratul sonor*, încît idealul ar fi — crede el — să reconstituim rostirea lui Eminescu însuși „interpretîndu-și poema prin citire. [17] Pentru poetul în viață, soluția ar fi placa de gramofon, iar pentru cei dispăruți „să te consideri cititorul ideal pe care l-ar fi dorit poetul“. (Un Roman Ingarden afirmă lucruri asemănătoare, considerînd că opera deplină e cea

Scanned with OKEN Scanner

rostită „cu glas tare". [18] Teoretic, aserțiunea pare întemeiată și Croce deja caracteriza poetul ca fiind o *voce*. Cu toate acestea, rostirea cu glas tare a poeziei este mai degrabă un fapt extrastilistic, după opinia noastră. E un sincretism ducînd cu gîndul la spectacolul dramatic, căci declamatorul ideal nu e sigur că va fi poetul, cum își închipuie Caracostea, ci actorul cel mai înzestrat cu *voce*. În atare ipostază, poetul părăsește specificul poeziei devenind actor. Mulți poeți sînt mediocri recitatori. Actorul care impresionează prin declamație se dezvăluie pe sine ca *stil*. Asupra textului, el ne induce în eroare, întrucît poate face dintr-o creație poetică mediocră un spectacol veritabil. Melodia salvează textele mediocre. Dacă poezia ar fi pur și simplu muzică *proprio motu*, ea ar prefera să fie voce pură la nivel sonor. Dar poezia este muzică, am zice, *antimuzică*, o muzică *à rebours*. Ea este o artă a *tăcerii* și nu a *rostirii*. *Grosso modo*, poetul este un cîntăreț care și-a pierdut *vocea* în împrejurări „originare" pe care critica se străduiește, conștient sau nu, să le dezlege. Poezia este, înainte de toate, *muzică în gînd*. Muzica însăși își pierde *centrismul* primordial și așa se explică de ce, ca artă autonomă, ea a apărut relativ tîrziu, numai trecînd printr-o veritabilă experiență a tăcerii. După părerea Sf. Augustin, întîiul om care a renunțat la voce și a citit „în gînd", doar cu ochii, un text, a fost profesorul său Ambrozie. Gérard Genette deosebea aici un punct crucial în istoria spiritului uman. În fapt, nuanțînd, primul „cititor" în gînd n-a fost Ambrozie, ci Narcis. Destinul poetic al omului a fost posibil prin incifrarea *complexului Narcis* în cel *orfic*. Așadar, ceea ce McLuhan va numi „galaxia Gutenberg" precede, arhetipal, sau coexistă cu *„galaxia Marconi"*. [19] Unele concluzii ale neoretoricii, e drept, se află în directă relație cu spiritul predominanței „galaxiei Marconi", dar idealul poeziei rostite *cu glas tare* e amenințat să degenereze într-un simptom al mitului societății de consum.

Am insistat asupra acestui aspect spre a sublinia că semieșecul lui Caracostea se datora părăsirii principiului structurii totalizante, alunecînd într-un nou fragmentarism, dus mai departe de structuralismul lingvistic pînă în zilele noastre, cu punct de plecare în celebra distincție

Scanned with OKEN Scanner

saussuriană *langue/parole*. Poezia ca și vorbirea (nepervertite !) ar aparține, în consecință, de substanța *fonică*. Or, în această privință, Eminescu oferă o soluție mult mai complexă, confină cu unele intuiții ale *gramatologiei* lui J. Derrida. Ca o ironie, D. Caracostea se întîlnea cu adversarii săi în ce privește abordarea *sugestiei muzicale* eminesciene. În definitiv, era tot o formă de hedonism lingvistic-poetic. Galvano della Volpe spunea însă că hedonismul lingvistic și retoric (neoretoric !) este un obstacol în calea înțelegerii poeziei și marii critici au fost mari în „analiza ne-*muzicală a poeziei*". [20)]

De aceea, intuiția caracostiană a unui Eminescu oscilînd între extreme a rămas în suspensie. Altminteri, încă Gr. Scorpan îi reproșa, prin 1936, că la Eminescu se poate vorbi de fenomenul *coincidentia oppositorum*. [21)] Dar și absolutizarea acestuia în numele simetriilor statice de tip eleat amenința cu o reîntoarcere la platonismul contemplativ pur relevat de T. Vianu.

Calea deschisă de Caracostea nu-i este străină nici lui M. Dragomirescu. Ba chiar există la el un surplus de perspicacitate, autorul *Științei literaturii* surprinzînd un Eminescu oscilînd între antiteze în fuziune : „Eminescu este mare — și în această privință este mai mare decît toți — pentru că a putut să unească într-o sinteză superioară mistica a două elemente contradictorii. Unul dintre aceste elemente este *repulsiv :* e zădărnicia tuturor sforțărilor noastre și prăbușirii în neant a oricărei vieți. Un altul e *atrăgător :* frumusețile naturii cu farmecul lor negrăit." [22)]

Remarcabila observație va fi reluată, într-un alt context, printr-o mai amplă integrare multidisciplinară, structuralistă, de către Edgar Papu, care apelează și el la două categorii stilistice considerate esențiale — *departele* și *aproapele,* stînd (ca și la Caracostea) sub semnul principiului heraclitean „panta rhei". Taina muzicalității eminesciene este găsită în categoria *aproapelui* asimilat cu *principiul feminității. Departele* dezvăluie titanismul, amploarea cosmică. Pe aceste coordonate, viața poetului este văzută în *flux* și *reflux,* punctul final fiind moartea, de esență filosofică-mioritică, deoarece „faptul de a muri nu

Scanned with OKEN Scanner

mai înseamnă o trunchiere, ci, dimpotrivă, o întregire, o încununare.“ [23]

Este vizibil, așadar, efortul eminescologiei ultimului deceniu de a încerca să se apropie de ceea ce Șt. Cazimir numea „coeziunea interioară“ a operei eminesciene. [24] Șt. Cazimir îi reproșa și el lui G. Călinescu faptul că a fost mai puțin preocupat de surprinderea „coeziunii interioare“. Criticul crede a o fi găsit în patru „stele cardinale“ — *gîndirea, visul, cîntecul* și *plînsul,* la care a ajuns prin metoda statistică. Din păcate, nu aflăm mai mult despre *unitatea operei,* deși în analize autorul e adesea subtil și pătrunzător. Ba chiar am zice că G. Călinescu a mers ceva mai departe întru relevarea „coeziunii interioare“, încercînd să ajungă la un „principiu unificator“ în straturi mai afunde decît alții. Replicînd lui Maiorescu, autorul lui Ioanide așeza la izvoarele geniului eminescian „un erotism instinctiv, arhaic“ (dintr-un alt unghi de vedere decît acela al unui psihanalist vulgarizator precum dr. C. Vlad). E, cum se exprima Pompiliu Constantinescu, un „naturalism“ care nu-i scăpase nici lui Gherea („un naturalism ca acela care s-a manifestat în Grecia antică“), în opoziție cu *spiritualismul* lui Lenau și, evident, distanțat de Schopenhauer. Instinctualitatea arhaică fuzionează cu o „somnolență extatică“ proliferînd la nivelul structurii poetice : „Cînd Eminescu face versuri, el a și început, figurat vorbind, să doarmă, să pătrundă în acea lume bolborosită a sunetelor auzite dinăuntru.“ [25]

Intuiția călinesciană, asupra căreia vom reveni, va fi reluată și nuanțată de alți critici [26], adesea parcă în sensul unei subtile și involuntare reconcilieri a lui Călinescu însuși cu D. Caracostea.

Un pas important mai departe a realizat, neîndoielnic, G. Munteanu care, nu întîmplător, dezvoltă pomenita primă descriere a lui G. Ibrăileanu relativă la geniul integral eminescian, cu o sporită șansă de a se apropia de secretele „armoniei“. Încă din 1973, G. Munteanu își exprima o intenție mai veche de a scrie o carte despre „coerența integrală a operei lui Eminescu, întrezărită printr-o analiză stratigrafică a nivelelor ei.“ [27] E ceea ce întreprinde autorul în „*Istoria...*“ din 1980. Aspirînd către

Scanned with OKEN Scanner

o imagine stilistică totalizantă, criticul părăsește definitiv lunga tradiție a studierii surselor, temelor, motivelor etc., odată cu abolirea unui alt poncif la modă în critica modernă, acela al despărțirii biografiei de operă favorizată de teoria disjuncției *eu empiric/eu impersonal*. Criticul a observat că viziunea fragmentaristă a operei a fost respinsă *da capo* de însuși Eminescu. Pentru poet, noțiunea de geniu era de nedespărțit de aceea a *artistului total*, în care vibrează „coardele omenirii întregi". (Mss. 2287, f. 12). De aceea, unitatea operei e totul și Eminescu năzuia către o receptare *ad hoc*, de exemplu, a creației lui Shakespeare. Deși pare fragmentară și contradictorie, opera „divinului brit" se arată „unui ochi mai clar" în „unitatea cea plină de simbolism și de profunditate care domnește în toate creațiunile acestui geniu poetic." [28]

G. Munteanu consideră că edificiul operei eminesciene e structurat pe paradigma a trei „invariante" : sensibilitatea, reflexivitatea și fantazia (imaginarul), toate indestructibile în unitatea lor și discernabile doar la nivel metodologic, alcătuind împreună un nou tip de cunoaștere în istoria omenirii — *cunoașterea hyperionică*. Siguranța arguției, numeroasele implicații de ansamblu ce se ivesc pe parcursul analizei constituie, indiscutabil, o bază largă de discuții care nu exclud, credem, apariția altor puncte de vedere, fiindcă orice act critic e destinat, în ultimă instanță, să rămînă secvențial la nivel diacronic, chiar dacă uzează de metodologii totalizante. Impresia finală e că autorul a avut mai cu seamă în vedere baza psihologică a acestui nou tip de cunoaștere hyperionică și faptul e atestat de cele trei invariante structurale — *sensibilitatea*, *reflexivitatea* și *fantazia*. Una din noutățile cunoașterii hyperionice, de pildă, i se pare a fi lui G. Munteanu fuziunea dintre fantazie și reflecție, dintre inimă și minte. Este drept că, pentru poezia modernă, Eminescu venea cu o „noutate", răsturnînd mitul dominanței reflexivității pure de tip Mallarmé—Valéry, să zicem. Dar numita „fuziune" nu începe cu Eminescu, deoarece a fost semnul „integralității" și a altor genii precum Dante, Goethe sau Shakespeare. Într-o carte recentă, Ion Roman nota : „«Inimă și gînd — un tot» e o formulă ce caracterizează, în sens goethean, personalitatea artistică complexă a lui

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu, pentru care ardoarea sentimentală și reflexivitatea rece, chiar didactică, senzualitatea neînfrînată și desprinderea de carnal și teluric sînt disponibilități nu numai succesive, ci și concomitente.“ [29] Ideea nu e străină nici romanticilor germani (Steffens, Novalis), numai că de fiecare dată ea slujește alte viziuni stilistice. Doar în acest sens eminescianismul deschide o „nouă eră în poezia mondială“. Prin efortul unit al criticilor contemporani, acest adevăr va trebui să ne convingă nu numai pe noi, ci și pe străini. Sîntem, într-adevăr, încă mult îndatorați lui Eminescu.

Scanned with OKEN Scanner

III. PRIMUL CERC DIALECTIC. REÎNTOARCEREA OPEREI LA PERSONALITATE

Cercul dialectic — Dante și Baudelaire — A. Eul empiric și eul impersonal — B. Contradicțiile personalității — C. Contradicțiile operei — D. Arhetipologia percepției stilistice.

Vom încerca intrarea în universul armoniei eminesciene străbătînd nouă *cercuri dialectice.* [1] Trăind la răscruce de ere, ca și Dante, Eminescu este creatorul unei lumi de o armonie unică, singura poate demnă în timpurile moderne de marele florentin. Chiar dacă nu și-a dus la bun sfîrșit toate proiectele. Chiar dacă a fost învins la 33 de ani.

Aidoma lui Baudelaire, Dante a fost un geniu *ascensional.* În istoria speciei spiritualizate este poate cea mai fericită structură umană. Să fii din capul locului vindecat de „romantism" spre a-l cuceri printr-un efort magnific de înălțare, iată o chintesență a împlinirii. Ce-i altceva drumul din *Infern* spre *Paradis ?* Ce-i altceva în viziunea acelui „hoit" baudelairian deasupra căruia se ridică un alt *paradis ?* În schimb, un cu totul alt drum ni-l propune Eminescu. [2] De unde începe el ? Și unde ajunge ? Întrebări la care nu-i deloc simplu de răspuns. Se pare că poetul român pleacă deja din *paradis,* din *magia verbului,* din romantism adică și ajunge în infernul *zădărniciei universale.* Destin ingrat. Dar nu mai puțin vrednic de măreția lui Dante. Fiindcă înălțare și cădere se adună într-un *tot,* Acum e posibil ca *ascensiunea* să fie *cădere* și prăbușirea *înălțare.*

A. EUL EMPIRIC ȘI EUL IMPERSONAL. Într-o asemenea lume logica bunului simț, a rațiunii „raționale" devine neputincioasă. După eșecul biografismului factologic, trebuia să urmeze și acela al sciziunii eu empiric — eu impersonal, nu mai puțin abstract decît „pozitivis-

Scanned with OKEN Scanner

mul" biografic. Printr-o coincidență (întîmplătoare ?), M. Dragomirescu își elabora teoria, în 1894, pornind de la personalitatea lui Eminescu (*„Critica «științifică» și Eminescu"*), după care a făcut carieră în Europa. Și tot Eminescu este acela care ne îmboldește s-o declarăm falsă. Nu altminteri gîndea și G. Călinescu și tot de la Eminescu plecînd : „În cazul geniului e o greșeală să desparți biografia de operă". [3] „Concesia" nu trebuie făcută numai cu geniul. Se ridică, în definitiv, aceeași chestiune a vechii dihotomii *fond — formă*. Viciu de logică ? Este curios cum abolind disjuncția *fond — formă* structuralismul abstract a continuat s-o mențină prin perechea antinomică *eu empiric — eu creator*. Or, personalitatea creatoare *(structură,* desigur) este *sinteză* și nu discriminarea *eurilor*. Personalitatea nu-i numai ceea ce se vede, ci și ceea ce nu se vede. Biografia clasică lucra pe *fapte, documente moarte,* neridicîndu-se pînă la înălțimea operei vii. Eminescu era conștient de „riscul" de a fi judecat după aparențele vieții practice : „Ca artist sau ca om de litere e bine ca persoana ta să rămîie necunoscută cititorilor tăi — și cu cît vei fi mai cu talent, cu atît aceasta-i mai necesar. Depărtarea face a crede că autorul cutărei sau cutărei scrieri interesante trebuie să fie un om foarte deosebit — în fapt însă, oricare ar fi puterea imaginațiunii tale sau judecății tale, tot om rămîi cu toate defectele și slăbiciunile, ce sînt legate de acest cuvînt." [4] Ceva mai mult, așadar, decît în mitul geniului romantic ! Asta în ciuda faptului că un critic încerca să ne asigure cum că Eminescu a urmărit în mod programatic să popularizeze mitul „tînărului Geniu" în jurul persoanei sale. [5] Or, Eminescu se știa o realitate complexă și nu un mit. Geniul există în pofida deprecierii noțiunii în ochiul modernilor. Cîtă dreptate avea poetul stă pildă reacția Mitei Kremnitz din momentul cînd au făcut cunoștință, cumnata lui Maiorescu fiind dezamăgită de aspectul fizic și intelectual, pentru ca apoi să-și schimbe părerea. Pe bună dreptate a ironizat el pe cei ce-aveau să se agațe de „biografia subțire", de faptul „c-ai fost om cum sînt și dînșii". De la această comodă punere de barieră între existența *empirică* și cea *creatoare* s-a ajuns adesea la concluzia falsă că există *vieți* inferioare *operei*. Comentînd cores-

Scanned with OKEN Scanner

pondența eminesciană, Marin Bucur observa cu justețe, comparîndu-l cu Rimbaud : „Opera n-are tăria vieții. Poetul e un modern care se îndoiește de capacitatea limbii de a-l reprezenta. (...) Ceea ce compune este efemerid în comparația cu demiurgismul gîndului și simțirii sale.“ [6] Vieți inferioare operei nu există decît în mintea criticilor. Judecate izolat, faptele de viață devin bizare, contradictorii.

B. CONTRADICȚIILE PERSONALITĂȚII. Semnalul de alarmă l-au tras contemporanii, fie prieteni, fie detractori. Aproape la toți cei ce ne-au lăsat amintiri despre Eminescu, chiar convenționale, acestea ajung, de regulă să se bată cap în cap. Mite Kremnitz e mai întîi dezamăgită de inteligența și aspectul fizic, pentru ca apoi să emită judecăți opuse. [7] Slavici ni-l prezintă drept un om sănătos, încrezător în viață, dar și dezgustat, plictisit, melancolic, nepotrivindu-se cu lumea din jur ; cu vigoarea-i trupească și sufletească ar fi ajuns la „adînci bătrînețe“ dacă cineva l-ar fi îndrumat de copil să-și frîneze excesele [8], pentru ca altădată să i se pară cumpătat pînă la asceză. Mai pătimașul Anghel Demetriescu și-l amintea de la Berlin sănătos, bine clădit, bea vin, fără a se îmbăta, citea sau dormea mult. [9] Chibici-Revneanu sublinia viața dezordonată, dispoziția foarte variabilă, violențe însă numai de limbaj ; Ieronim Barițiu s-a speriat că poetul a lăudat prin 1870—71 fapta de sinucidere a unui tînăr student [10] ; în scrisoarea către Maiorescu din 22 dec. 1876, N. Gane îl sfătuia pe magistru să nu-l mai laude pe poet, deoarece lauda l-ar face încrezut, nemaisuportînd nici un fel de critică ! S-a emis opinia că a fost un mare îndrăgostit de natură, dar afirmația e și ea contrabalansată de părerea că peregrinările din copilărie n-ar fi fost decît simple efecte ale unor crize epileptice, iar M. Dragomirescu a găsit mărturii la un N. Petrașcu vizînd insensibilitatea poetului în fața naturii. De mic, nu-i plăcea studiul școlar și totuși nimeni nu studia mai înverșunat ca el ; fugind de la școală, a părut indisciplinat, la *atențiune* căpăta note proaste ; era superstițios, se temea de stafii, avea chiar friguri din pricina lor în copilărie, pentru ca mai tîrziu să conteste dumnezeirea și

Scanned with OKEN Scanner

să nege violent religia, nu însă fără a recunoaşte utilitatea acestora în tipul de stat natural imaginat după cel al albinelor. Se zice că rîdea zgomotos la comedii, dar Ştefanelli l-a văzut sorbind cu atenţie încordată spectacolele şi avea obiceiul să nu aplaude niciodată, părîndu-i-se aceasta, probabil, o profanare a spectacolului. Trăia din lipsuri, însă era mîndru şi nu cerea de la nimeni, se mulţumea şi cu foarte puţin aidoma unui monah. N. Densusianu l-a întîlnit în 1866, la Sibiu, zdrenţăros şi, cu toate acestea, zîmbind întruna „ca şi cînd întreaga lume ar fi fost a lui". [11] Adolescent încă, se gîndea cum să inventeze nişte ciubote care să nu se uzeze niciodată, fapt pentru care dr. I. Nica [12] îl apropia de filosofii cinici şi cirenaici. A colindat lumea ca o „haimana sănătoasă" (G. Călinescu) ; a fost văzut lucrînd şi ca hamal în port (D. Teleor). Anghel Demetriescu s-a ciocnit de „egoismul" şi „înfumurarea" lui Eminescu, însă Ştefanelli [13] îşi amintea că oricine făcea cunoştinţă cu el „ţinea la dînsul ca la un vechi prieten", fiind bun şi sincer cu toţi ; prieteniile i-au fost durabile, ieşind din rezerva tăcerii sale faţă cu un amic. „Strivitor ca superioritate intelectuală" (Slavici), n-a făcut niciodată caz de ştiinţa şi cultura lui ; publicitatea îi era indiferentă, alţii îi smulgeau manuscrisul din mînă, deşi Gh. Panu sau N. Gane ştiau că Eminescu se socotea cel mai mare poet al vremii. Adîncit în gînduri, neatent la ce se discuta în jur, vesel şi trist, nu plîngea şi nu se plîngea niciodată, dar figura mamei i-a trezit înduioşarea cea mai adîncă. Eminescu, cel ce apărea un nesentimental lui Slavici şi Maiorescu în detaşarea olimpiană, îi scria totuşi prin 1873—74 lui Şerban, fratele mai mare, despre o tulburătoare iubire pentru Veronica Micle : „Chipul ei nu-mi dă răgaz să studiez şi pace. E divinitatea Elenei lui Menelaus, coborîtă pe pămînt, ca să mă tortureze". A fost gelos şi egoist în dragoste, fericit şi generos sau mărturisea că poate n-a iubit decît o singură dată şi chiar niciodată. C. Vlad îl considera incapabil de iubire, impotent, narcisist, iar Caragiale — veşnic înamorat şi sărac. Dealtfel, intuind extraordinara complexitate a personalităţii eminesciene, marele dramaturg, cu puterea sa de observaţie ne-a oferit un excelent portret din dublete : „vesel

și trist ; comunicativ și ursuz ; blînd și aspru, mulțumindu-se cu nimic și nemulțumit totdeauna de toate ; aci de o abstinență de pustnic, aci apoi lacom de plăcerile vieții ; fugind de oameni și căutîndu-i ; nepăsător ca un bătrîn stoic și iritabil ca o fată nervoasă. Ciudată amestecătură ! — fericită pentru artist, nenorocită pentru om !“ [14]

Spre stupoarea unora, în vremea studiilor la Viena se înscrie ca membru activ în două societăți rivale. [15] Atitudinea contradictorie, „ilogică“ va culmina și în poziția față de propriile studii, după cum prea bine se știe. La „*Timpul*“, nemulțumește pe toată lumea, iar directorul tipografiei care imprima „*Curierul de Iași*“ se mira cum de e posibil ca un om blînd și sfios să scrie articole de o violență incurabilă. [16] Dacă lui Șerban îi scria că e „torturat“ de iubirea pentru Veronica, acesteia îi spunea că nu poate fi nefericit, întrucît nu mai caută de mult fericirea, motivînd : „Am înțeles că un om poate avea totul — neavînd nimic, și nimic avînd totul.“ [17]

Și s-ar putea continua...

C. CONTRADICȚIILE OPEREI. Eșecul antitezei. Detractorii. Explozia de *contradicții* invadează și publicistica, și beletristica, sfidînd, în acest fel, dihotomia viață-operă. Revelatoare e această constatare uimită a lui I. Kojevnikov : „La orice pas în publicistica lui Eminescu se întîlnesc contradicții uluitoare.“ [18] Aidoma, criticul le surprinde într-o poemă ca „*Împărat și proletar*“. Spre a atenua situația, recurge și el la ipoteza suplimentară (v. Liviu Rusu, Iosif Cheie-Pantea ș.a.) că în poezie Eminescu e superior publicistului întrucît și-ar „corecta“ ideile : „Eminescu-poetul se înalță mult deasupra lui Eminescu-ziaristul. Aceasta are loc întrucît în poezie el parcă își corectează ideile.“ [19] E o presupunere atestabilă și în subtila teorie a *impersonalizării* în linia Maiorescu-Ibrăileanu-M. Dragomirescu. Biografia strică în receptare, conchidea Ibrăileanu, și, deci, nu avem nevoie de ea. Ca argument, Ibrăileanu invoca faptul că, devenind gazetar, Eminescu ajunge chiar a „face compromisuri, concesii. Începe a avea alte idei decît în faza trecută, ba cade

Scanned with OKEN Scanner

și în contradicție.“ [20] Mai mult, e „reacționar“, „șovin“ : „Dacă ar fi avut putere, ar fi adus țara la starea din 1800.“ [21] În *Scrisori*, situația nu e mai roză. În *Scrisoarea IV*, de exemplu : „E multă lipsă de logică, e o contrazicere, cîntă iubirea de la 1400, acum e rea, fiindcă sînt împrejurările altele, pe la sfîrșit găsim că femeia e rea, se contrazice cu începutul, dar se contrazice și cu teoria amorului, *un instinct atît de van.*“ [22] Așadar, vinovată e *contradicția*, care e urmarea unei inconsecvențe *logice*. Eminescianismul, în ce are mai profund poetic, e *contrazis* de publicist. Gazetăria trebuie expurgată din operă spre a păstra puritatea și coerența acesteia. Credință a criticii care se prelungește chiar și la G. Călinescu sau la cei sceptici privitor la forța regimului diurn al antumelor.

Eminescu n-a fost singurul poet al lumii supus unui asemenea tratament. Tzvetan Todorov ne relata cazul lui Homer care, în „*Odiseea*“ se contrazice adesea. Cum piatra unghiulară a criticii de erudiție este legea *non-contradicției*, se ajungea la concluzia că toate pasajele care nu se supun acestui principiu sînt nehomerice, deci inautentice. [23] În virtutea sănătosului principiu, ar putea fi declarate falimentare opere ale lui Dostoievski, Proust, Shakespeare etc. Nu e de mirare că „*Hamlet*“ a fost acuzată adesea de *incoerență*, iar un spirit de inteligența lui T. S. Eliot mergea pînă acolo încît s-o declare un „eșec“ artistic. Freud a demonstrat că nu e vorba de nici o contradicție în celebra dramă și cu atît mai vrednică de admirație ne apare afirmația eminesciană referitoare la „unitatea cea plină de simbolism și de profunditate care domnește în toate creațiunile acestui geniu poetic.“

Astfel, Eminescu se vedea acuzat tocmai în punctul forte al universului stilistic. Este ceea ce el va numi, în alți termeni, *eșecul antitezei*. [24]

În esența lor, antitezele de tip clasic și chiar romantic se supun legii *non-contradicției*. S-a vorbit enorm de antitezele romantice eminesciene. În aparență, Eminescu păstrează intactă tradiția. Dar acestea nu pot fi înțelese în noua lor structură decît apelînd la toate situațiile oferite de Eminescu. Pe un manuscris, citim însemnarea de acum foarte citată : „Antitezele sînt viața.“ G. Munteanu demonstra că Eminescu poate fi considerat un pre-

Scanned with OKEN Scanner

cursor al *logicii dinamice a contradictoriului* din gîndirea altui român — Stéphane Lupasco. Aducem în sprijin și ceea ce am numit *eșecul antitezei,* concept de prin ordin al gîndirii eminesciene.

Așadar, o parte a criticii stabilea că la Eminescu se poate vorbi de un eșec al antitezei (biografie-operă, teorie-poezie, publicistică-operă), acele *contradicții uluitoare* (Kojevnikov). Dar Eminescu vedea în asemenea *eșecuri* suprema nenorocire în viață, artă, politică, știință. Peste tot, el condamnă tocmai despărțirea artificială a antitezelor. Așa se explică de ce la Viena se înscrie simultan ca membru activ în rîndurile a două societăți rivale, fapt cu totul de neînțeles, ilogic, la prima vedere, și — nu-i așa ? — condamnabil ! Dar să amintim îndrăzneața apropiere de logica lui Lupasco oferită de G. Munteanu în ce privește *afectivitatea.* Filosoful scrisese : „non-contradicția pare astfel inamicul afectivității.“ [25] Și „replica“ lui Eminescu : „Viața noastră însăși (...) nu este decît un complex de puteri de reacție contra tuturor puterilor naturei, și rezultatul acesteia e simțirea.“ [26] Dar viața totodată nu se opune naturii. Viața este antitezele în neîncetată mișcare și potențare, dincolo de fazele succesive *teză-antiteză-sinteză* din dialectica hegeliană (rău popularizată altminteri, de adepți). [27] Teza nu anulează antiteza. Aceasta ar echivala cu *eșecul antitezelor* și, de aceea, bunăoară, e pierdută acea țară „unde antiteza între partide se preface în adevărată dușmănie.“ [28] Este momentul despărțirii artificiale a contradicțiilor, intrarea în Infern, cînd contradicțiile nu mai pot salva *eternitatea,* cum ar fi spus Lupasco : *„contradicția este salvarea eternității“.* [29]

Or, acuzațiile ce i s-au adus relativ la căderea în contradicții — semn al lipsei de logică — veneau tocmai împotriva noutății și profunzimii gnoseologice pe care o aducea poetul. Nu e de mirare că detractorii îl vor contesta și ei îndeobște în acest punct considerat cel mai vulnerabil în creația eminesciană, cînd, de fapt, era cel mai puternic ! Poetul răsturna un mod de cunoaștere milenar, restituind omenirii, din perspectiva timpurilor moderne, forța *gîndirii mitice* și, pentru aceasta, mulți nu l-au iertat. Nu atît „prostia“ l-a determinat pe Al. Grama să-l „desființeze“ pe Eminescu, cît amenințarea dogmatismului

Scanned with OKEN Scanner

teologic. Perpessicius spunea că părintele Grama era „nu lipsit de resurse intelectuale", deși insipidul său studiu e „monumentul celei mai potente lipse de gust, dacă nu cumva e la mijloc o înverșunare de esență teologică." [30] Fanatismul ideologic-mistic este adevărata incompetență a părintelui Grama care aprecia, dealtfel, *„Epigonii"* și lirica patriotică de tinerețe, grăbit, în schimb, să blameze contactul poetului cu Schopenhauer. [31]

Întrucît un stil este respins *da capo* prin ceea ce e mai nou și revoluționar în el, detractorii își au și ei utilitatea lor, fiind primii care surprind, de regulă, modernitatea unui artist. Nu întîmplător pot deveni puncte de reper în valorificarea pozitivă, atestîndu-se și aici logica complementarității. Bunăoară, cînd eminescologii proclamau în cor că poetul este un mare făuritor de *limbă literară exemplară,* G. Călinescu reia de la polul opus ideea detractorilor că Eminescu nu respecta tocmai corectitudinea limbii literare. Dar ceea ce pentru detractori era o mare primejdie la adresa poeziei și limbii naționale, pentru Călinescu e un merit suprem : „Este greșit să se creadă că Eminescu îngrijea forma, fiindcă, în înțelesul acesta de combinație, forma nu-l interesa deloc." [32] „Siluirea" limbii e calul de bătaie al detractorilor care nu vor bănui că, peste ani, estetica îl va confirma pe Eminescu, prin ceea ce structuralismul va numi *deviere, écart, abatere* etc. Că G. Călinescu îi viza deopotrivă atît pe apologeți, cît și pe detractori, nu încape dubiu : „Poeziile lui sînt pline, e adevărat de incorectitudini gramaticale, dar contemporanii n-au înțeles că aveau de a face cu un mare poet care nu voia să sacrifice ideea." [33]

Intuiția involuntară cea mai de preț a detractorilor este că ei pun într-o directă corelație „greșelile" de limbă cu „ilogica" ce invadează sintagmele eminesciene. E una dintre cele mai bizare ironii ale destinului eminescian că tocmai din „camera neagră" a exegezei poposea *prima demonstrație a modernității poetului.* A fost, cu siguranță, nenorocul lui. (Maiorescu îi intuise modernitatea, dar o înțelegea doar la nivelul propriului referențial estetic, dovadă că, aidoma detractorilor, va releva *lipsa de logică* drept un defect.) E vremea cînd unul dintre

Scanned with OKEN Scanner

marii adversari ai lui Eminescu, Al. Macedonski, considerat un înnoitor în teoria poeziei (și, deci, l-ar fi putut înțelege mai bine dacă între ei antitezele nu ar fi eșuat !), ajungea la concluzia foarte modernă că poezia este „nelogică la modul sublim". [34] E drept, depinde din ce unghi privești lucrurile. Totuși chiar la acest referențial se petrece un fapt uluitor — defăimătorii, chiar dinspre „modernii" *Literatorului,* s-au complăcut în a releva *ilogica* operei eminesciene ; sublimul, în schimb, și l-au refuzat multă vreme, iar alții definitiv.

Cîteva exemple sînt necesare. Într-o campanie în contra *direcției noi,* Hașdeu [35] — total neavizat pe atunci în legătură cu ceea ce avea să fie Eminescu — ironiza sintagmele *ilogice* de felul : „Noaptea *potolit și vînăt* arde focul în cămin", „somnu-i cald" etc. Din altă parte, Petre Grădișteanu arunca săgeți otrăvite împotriva *„genialului* D. Eminescu", demascîndu-i *absența analizei logice :* „Asemenea inepții nu sînt tolerate nici unui școlar de clasa a III-a gimnasială, și d. Eminescu este în fruntea *nouei direcțiuni."* [36] Și acest *elogiu întors,* adevărat negativ al clișeului : „Totul s-a metamorfozat în natură, sub bagheta magică a d-lui Eminescu : undele nu mai produc spume, ele *visează* spume, și visează deștepte pentru că în același timp stau la taină ; nu mai înșiră norii pe cer, ci cerul pornește în inspecție ca să înșire norii !..." Or, o simplă schimbare a semnului din fața parantezei ne pune înaintea unei excelente descrieri a *noutății* liricii eminesciene, un soi de „expresivitate involuntară", cum ar zice Eugen Negrici ! Și concluzia : „Dacă vreodată cuvintele au fost «înșirate pentru plăcerea sonului lor și fără nici un respect pentru inteligență», de sigur că poesia d-lui Eminescu poate fi premiată în acest gen de elucubrațiuni." E o adevărată izbîndă a intuiției critice negatoare, relevarea esenței *poeziei pure* lăudate în acea vreme de un Mallarmé !

Asemenea reproșuri găsim și la alții, un G. Gellianu etc. Un spirit, într-adevăr, retardatar, care nu l-a lăsat indiferent pe Eminescu, l-a îndurerat, a făcut din el un însingurat, a fost o adevărată otravă pentru geniul său și e cel mai ilustrativ exemplu de cum o ambianță

Scanned with OKEN Scanner

literară îngustă a boicotat literatura națională care dăduse lumii pe cel mai mare poet al timpului. [37]

Boicotul eminescianismului se va prelungi, peste ani, în forme mult mai subtile, adesea sub lustrul laudelor. Simptomatic e ceea ce s-a numit „războiul postumelor", început — după cum remarca și G. Munteanu — încă din timpul vieții poetului. La „Convorbiri literare" i se refuză cu politețe capodopere care nu satisfăceau referențialul estetic junimist: „Rele-or zice că sînt toate cîte nu vor înțelege..." La „Junimea", s-a citit și *Memento mori*, dar nu s-a reținut decît un fragment; nuvela *Sărmanul Dionis* a trezit nedumeriri. La 12 decembrie 1876, Iacob Negruzzi îi scria lui Maiorescu: „Cît despre versurile lui, eu unul tot nu împărtășesc părerea ta. Cu tot talentul, românul nu va primi niciodată idei obscure în formă obscură. Dar apoi gramatica? El va avea cîțiva amatori răzleți, dar publicul cel mare nu-l va ține seamă de nu se va îndrepta." Text care arăta suficient de limpede preferințele estetice ale unuia dintre cei mai importanți junimiști, care a făcut totuși îndestul pentru promovarea poetului. I. Negruzzi merge chiar pînă la a identifica gustul propriu cu acela al românului, în general. Se înțelege că într-o asemenea ambianță Eminescu a fost un *favorizat* al zilei și au dreptate cei ce au vorbit de sprijinul *real* al junimiștilor care alcătuiau gruparea culturală cea mai de seamă a epocii. E de înțeles și de ce Maiorescu a ținut sub lacăt timp de aproape două decenii manuscrisele nepublicate, pe care le-a donat Academiei în urma unei campanii de presă. Și atunci, critici de valoarea lui Ibrăileanu, M. Dragomirescu, E. Lovinescu n-au primit cu inima împăcată ceea ce s-a numit impropriu „un nou Eminescu", cînd, de fapt, acesta exista și în antume sau publicistică. „Baudelairianismul" unor postume îi displăcea Constanței Marinescu („viziuni de cel mai dezgustător Baudelairinism, incompatibile cu arta"). [38] Caion relua inepțiile canonicului de la Blaj, iar Topîrceanu se speria și el că prin postume ni se oferea un poet „inegal, adeseori mediocru și incorect". [39]

Care a fost explicația contemporanilor în fața noutății viziunilor eminesciene? S-a optat pentru cea mai

Scanned with OKEN Scanner

la îndemînă, boala poetului.[40] Detractorii au făcut-o cu satisfacție, prietenii cu profundă neliniște. „Greșelile" de limbă corelate cu „ilogica" sintagmelor nu puteau proveni decît dintr-o minte în derivă, decretează atît părintele Grama cît și autorul bine ascuns al epigramei din *Literatorul*. Încă din 1875, T. Maiorescu înclină să-l vadă maniac, pornind de la nuvela *Sărmanul Dionis*[41] și impresia i se adîncește în 1876 cînd citește Mitei Kremnitz *Melancolie*. Numai că această femeie, deși nu a strălucit ca personalitate, a pronunțat, în acea împrejurare, probabil, cele mai profunde cuvinte care s-au spus despre Eminescu în timpul vieții sale : „Nebunie ? Poate că concepția noastră a tuturor este nebunie, și Eminescu a prins adevăratul sens al lumii și al vieții."[42] Intuiție de femeie mai aproape de izvoarele geniului decît raționalitatea șlefuită a unui mare critic ! Vorbele ei au răsunat, firește, ca un întîmplător și anemic strigăt în pustiu.

D. ARHETIPOLOGIA PERCEPȚIEI STILISTICE. Ce fel de om a fost acela menit să prindă „adevăratul sens al lumii și al vieții" ? Nici un stil supraindividual ținînd de tradiție și luat singur nu ne poate lămuri de unde s-a ivit acest „meteor" sau acest „trăsnet picat din cer", cum a fost numit (v. G. Ibrăileanu, Pompiliu Constantinescu). Stilurile colective vin în *urma* și nu *apriori* față cu individualitatea creatoare, care, totodată, se desprinde din trunchiul comun arhetipal. Universalitatea structurilor primare se traduce printr-un plurisemantism relevabil la nivel diacronic. Conceptul de personalitate trece prin plasma propoziției lui Buffon, oricît ne-ar deranja falsa ei claritate — „Le style c'est l'homme même". Știința contemporană a confirmat ceea ce intuiția aflase de multă vreme. Orice individ este *unic :* amprente, voce, scris, gînd îl singularizează în varietatea explozivă a speciei. Și această *unicitate* este cu atît mai deplină cu cît înglobează o arhetipologie mai complexă, cu cît e o „monadă" mai deschisă, opusă conceptului leibnizian. Reducerea personalității la *inconștientul colectiv* al lui Jung ni se pare inoperantă ca și subsumarea integrală a individului creator unei viziuni colective asu-

Scanned with OKEN Scanner

pra lumii dintr-o anume epocă istorică (L. Goldmann). Relația e reciprocă de la individ la colectivitate. Comentînd celebrul test Rorschach, Jean Starobinski parafraza o cunoscută zicală : „Spune-mi cum percepi, ca să-ți spun cine ești.“ [43] Nu altminteri gîndea și Eminescu : „Cine știe dacă nu vede fiecare din oameni toate celea într-alt fel — și numai limba, numirea într-un fel a unui obiect ce unul îl vede așa, altul altfel, îi *unește* în înțelegere.“ Dar și reversul, în spiritul fonologiei moderne, sub semnul logicii complinitorii : „— Limba ? — Nu. Poate fiecare vorbă sună diferit în urechile diferiților oameni — numai individul, același rămînînd, o aude într-un fel.“ *(Sărmanul Dionis.)* Sînt lucruri de o mare finețe a observației atestînd surprinderea dialecticii individual / arhetipal care va marca întreaga operă a poetului. Spre o mai limpede edificare, să încercăm o confruntare a gîndirii eminesciene cu „structurile antropologice ale imaginarului“ din arhetipologia durandiană.

Spre deosebire de semiologie care concentrează totul în cuvînt *(semn)*, Durand a încercat să răstoarne ierarhia în favoarea *imaginarului*. Orice cunoaștere s-ar grefa pe un număr de structuri arhetipale dinamice pe care antropologul din Grenoble le sistematizează într-o arhitectonică suplă pe schema jocului Tarot. Cele două regimuri ale imaginarului — *diurn* și *nocturn* — corespund, în linii generale, cu tipurile fundamentale de cunoaștere : științifică și stilistică. Durand distinge trei tipuri de structuri — *schizomorfe, mistice* și *simbolice*, care nu se confundă cu predispozițiile patologice schizofrenice, maniaco-depresive și epileptice, ci, așa cum apreciau Krasnuschkine și Minkowski sînt „trei direcții fundamentale după care se desfășoară și înflorește viața omenească“, [44] toate constituind împreună „rădăcinile oricărei cunoașteri normale“. Încercînd a evita dogmatismul, G. Durand admite, împreună cu Minkowski, clasificarea sub raport preponderent metodologic, fiindcă în realitate, există interferențe, deși nu lipsește o dominantă structurală.

În care dintre cele trei arhetipuri e încadrabil Eminescu ? Constatăm că jocul contradicțiilor reîncepe. Deruta s-a prelungit și printre patografi. Dacă în cazul lui Van Gogh, să zicem, se știe că a aparținut cu siguranță

Scanned with OKEN Scanner

tipului schizofrenic, iar un Dostoievski tipului epileptic, cu Eminescu lucrurile nu sînt prea limpezi. După toate datele, dr. I. Nica [45] stabilea că poetul suferise de psihoză maniaco-depresivă, dar C. Vlad [46] găsea probele unei schizofrenii ; alții au identificat epilepsia psihică, iar G. Munteanu aprecia că maladia lui Eminescu nu e de ordin psihic, ci biologic. Să adăugăm și alte diagnostice : paralizia generală și sifilisul. În felul său, Eminescu este un exemplar singular de bolnav total ! Mai constatăm că spirala maladiilor ce i s-au atribuit corespunde celor trei structuri arhetipale fundamentale relevate de Durand. Structura schizomorfă, caracteristică *Regimului Diurn,* aduce poetului gîndirea în antiteze ; arhetipul epileptoid este structura mistică a *Regimului Nocturn* (prezentă deplin la Eminescu !) și care se opune simetriei în antiteze prin simetriile de similitudine, recte fenomenul dedublării (foarte specific lui Dostoievski) și care, evident, e o dimensiune și a eminescianismului. În fine, psihoza maniaco-depresivă (considerată de I. Nica cea mai sigură) trimite la structurile sintetice, raportabile la schema ritmică ixioidă a mitului veșnicei reîntoarceri (Mircea Eliade) și axate „îndeosebi pe coerența contrariilor, pe *coincidentia oppositorum.*“ [47] Neîndoielnic și acest fenomen e detectabil pe deplin la Eminescu.

Am putea, așadar, conchide că poetul e un amestec singular de structuri ale imaginarului, nouă dovadă a ceea ce am numit *artist total*. Dominanța structurilor sintetice ar putea explica secretul *armoniei eminesciene*. Durand precizează că structurile sintetice sînt prin excelență „structuri armonice“, muzica fiind „acea metaerotică a cărei funcție esențială e de a împăca contrariile și de a stăpîni fuga esențială a timpului.“ [48] Altminteri, în cazul marilor opere, Durand admite iarăși amestecul structurilor : „O mare operă de artă nu e poate deplin satisfăcătoare decît pentru că în ea se îmbină accentul eroic al antitezei, nostalgia duioasă a antifrazei și diastolele și sistolele de speranță și desperare.“ [49] Eminescu satisface aceste cerințe și o investigare a operei cu mijloacele imageriei durandiene ar fi realmente utilă, cum s-a dovedit și cercetarea bachelardiană a Elenei Tacciu.

Scanned with OKEN Scanner

Nu-l putem totuși urma pe Durand, deoarece lasă neacoperite două lucruri care ni se par esențiale — perspectiva diacronică a stilurilor colective și dialectica individualității creatoare. Se adaugă la aceasta supralicitarea imaginarului în raport cu atitudinea artistului față de cuvînt. Firește, „omul construiește după arhetip" (Mircea Eliade[50]), dar în actul creației individul depășește totodată arhetipul. Creația nu-i o simplă repetiție sau întoarcere la *modelul primordial*. Dealtfel, Mircea Eliade însuși trebuie înțeles printr-o atare optică, precum pledează și masiva exegeză a lui Adrian Marino.[51] Jean Piaget considera că arhetipul nu este rezultanta unei experiențe individuale, nici exclusiv ancestrale, ci se grefează pe structura psihofiziologică a personalității, afundîndu-se totdeauna în real prin *fiziologic*. Omul nu e pasiv față cu arhetipurile. Se pare că în acest punct se desparte și Mircea Eliade de Jung. Psihanalistul german excludea hermeneutica, neadmițînd nici o ingerință de experiență personală în creația vizionară, subsumată integral inconștientului colectiv.[52] Or, cercetările lui Piaget confirmă și concluziile testului Herman Rorschach. Fiecare individ, pe fundalul arhetipului, asimilează realul conform legilor corpului propriu. „Corpul propriu — scrie epistemologul — este, într-adevăr, în mod simultan un obiect ca toate celelalte, determinat prin legile realului și centrul unei asimilări a celorlalte obiecte în schemele activității sale."[53]

Geniul lui Eminescu a intuit un asemenea adevăr și astăzi ciudatele lui însemnări ne apar într-o lumină răsplătitoare. Poetul vorbește de „un monogram al vieții" fiecăruia dintre noi (Leo Spitzer îi va spune *etimon spiritual)* pe fundalul invariantului arhetipal — *arheul*: „un caleidoscop e imaginea cea mai bună a conștiinței noastre de sine (aici puterile) constitutive sunt una ș-aceleași în toți oamenii, rămîne acum în ce fel de compoziție și icoană încremenesc în sufletul fiecăruia formînd astfel monogramul vieței sale."[54] Acest *monogram* constituie pecetea existenței bio-psihice a individului în raport cu toți semenii, codificare genetică și epigenetică totdeodată, un „text" pe care Eminescu îl mai numește „un răvaș de drum al pulberei", „un plan", „sigiliul

Scanned with OKEN Scanner

unei forme", „unitatea noastră", *identitatea*. Cît de modernă este aici gîndirea lui Eminescu o pot constata și cei mai sceptici comentatori ai săi. Piaget ar fi admirat, cu siguranță, astfel de gînduri : „Corpul nostru este un răvaș de drum al pulberei — un plan după care sîngele intră și fuge din noi și-n vremea cestei fuge noi naștem, creștem, trăim și murim sub sigiliul unei forme oarecari, unitatea noastră — simțirea că suntem aceeași ce am fost și-nainte cu 20 ani, identitatea noastră este o idee, este o poziție încremenită a sticlelor caleidoscopului, un monogram sub care adunăm ca sub un titlu și punem în legătură frunzele risipite ale vieții noastre." [55]

Sub puterea acestui „monogram", omul trăiește și cunoaște, percepe și asimilează universul. Piaget vorbea de un adevărat *metabolism spiritual*, ca semn al adaptării schemelor mentale la obiect. Fiind ipostază a materiei în mișcare, orice cunoaștere este spațio-temporală. Mitologii au pus în evidență existența unui *timp mitic (in illo tempore)*, în afara timpului *real*. Conceptul însă este plin de ambiguitate. În realitate, trebuie să se vorbească de diferite izotopii ale aceluiași timp, grefate pe variate capacități de percepție temporală a indivizilor. Putem înlocui (și nu printr-o simplă substituire de termeni) vechea dihotomie *cunoaștere științifică / cunoaștere artistică* prin perechea complinitorie *cunoaștere în succesiune / cunoaștere în simultaneitate* (nu în sensul lui A. D. Xenopol), ceea ce corespunde celor două categorii fundamentale de percepție a universului : *timpul* și *spațiul*. Veritabila gîndire mitică nu cunoaște această dihotomie (Martin Heidegger). De aceea, cea mai înaintată parte a gîndirii contemporane tinde a atenua pe cît posibil artificiala opoziție dintre științe și arte. [56] Această cale era de multă vreme potențială prin marea artă, dar pentru știința contemporană a fost deschisă de epocala revoluție einsteiniană, prin care se părăsea disjuncția dintre spațiu și timp din apriorismul kantian.

Eminescu avea bine limpezită problema celor două tipuri de cunoaștere — *în succesiune* și *în simultaneitate*. El ne relatează despre o cunoaștere „pas cu pas", „pe o cale foarte lungă", caracteristică științelor și filosofiei, încît nici viața „omenirei ș-a pămîntului n-ar ajunge

spre a găsi adevărul“ și „de sigur că cel din urmă om va sta tot înaintea ultimei probleme, fără să aibă răspuns la ea.“ [57] E o formă de cunoaștere pe care Eminescu o corelează cu „trezia“, „scrîntirea“ din „paraliticul somn“ al universului, o cunoaștere menită să eșueze în *simbol, icoană* etc. Dacă rațiunea (în științe și arte) a mers către o necontenită devalorizare cognitivă pe schema formalizantă a logicii aristotelice („trezia“) — în fapt, „somnul ușor“, creator de „simbole“ care „nu sunt adevărul ănsuși“ și dau loc „la cele mai diferite esplicări“ ce aparțin religiei, istoriei, științelor, în genere —, gîndirea în simultaneitate care e „somnul adînc“, „instinctiv neconsciu“, „e un fel de clar-vedere naivă asemenea vieii nocturne și a pasurilor lunatecelor“. *Clar-vederea* este dominarea succesiunii (a *torsului,* cum o numește poetul) prin asimilarea ei la simultaneitate, tocmai transformarea timpului în a patra dimensiune a spațiului. Dacă Eminescu poate fi numit cu adevărat „un Bacon“ al gnozei stilistice moderne, cum ambiționa G. Munteanu, credem că în acest punct nodal face el marele pas. Un text relevat de C. Noica, devine și mai tulburător în acest sens : „Reprezentația e un ghem, absolut unul și simultan. Resfirarea acestui ghem e timpul și — esperiența. Sau și un fuior din care toarcem firul timpului *văzînd numai astfel ce conține* (s.n.). Din nefericire atît torsul cît și fuiorul țin întruna. Cine poate privi fuiorul abstrăgînd de la tors are predispoziție filosofică.“ Nu mai e aici vorba de a suprima timpul, ci de a-l domina „abstrăgînd de la tors“. De la antici pînă la moderni, grație modelelor cosmologice dominante în cunoaștere (îndeobște platonician și kantian), gîndirea umană, prin indivizii ei de seamă, a recreat universul fie în perspectiva cu preponderență a spațiului, fie a timpului, fie în simultaneitate spațială, fie în simultaneitate temporală. Numai gîndirea mitică vie, naturală păstra potențele unei simultaneități totale spațio-temporale, potențe relevate sistematic abia de Mircea Eliade, Dumézil ș.a. Înțelegem de ce Etiemble îl compara pe Dumézil cu Einstein. Marele fizician punea capăt unei întregi ere de cunoaștere în succesiune pe schema silogismului clasic, „trădînd“ tocmai cunoașterea științifică a determinismului

Scanned with OKEN Scanner

mecanicist. Universul creat de Einstein are atributele fuzionării spațiului și timpului sub semnul simultaneității. Einstein — ne asigură și Louis de Broglie în *„L'oeuvre scientifique d'A. Einstein"* — imagina un univers în care „tot ce pentru noi constituie trecutul, prezentul, viitorul alcătuiește un bloc *(ghemul, fuiorul* la Eminescu, n.n.) și întreg ansamblul de evenimente succesive (din punctul nostru de vedere) care constituie existența unei particule materiale este reprezentat de o linie *(firul, torsul* la Eminescu, n.n.), linia universului particulei... Fiecare observator, prin scurgerea timpului său („Resfirarea acestui ghem e timpul și — esperiența", zice Eminescu, n.n.), descoperă, ca să spunem așa, noi porțiuni ale spațio-timpului, care îi apar ca aspecte succesive ale universului material, deși în realitate ansamblul evenimentelor care constituie spațio-timpul exista deja mai înainte de a fi cunoscut." Și un alt text eminescian de o izbitoare asemănare : „Nu e adevărat că există un trecut — consecutivitatea e în cugetarea noastră — cauzele fenomenelor, consecutive pentru noi, aceleași întotdeauna, esistă și lucrează simultan." *(Sărmanul Dionis).* Aceste idei („ilogice", nu-i așa ?) cum ar fi putut fi înțelese la data citirii lor la „Junimea" ? Astfel, *clar-vederea* gnozei eminesciene se dovedea de o excepțională forță vizionară. Mai putem oare susține cu seriozitate că celebrul pasaj din *„Luceafărul"* („Și căi de mii de ani treceau / În tot atîtea clipe.") este străină de orice afinitate cu viziunea relativistă einsteniană ? Firește, între cele două structuri de gîndire nu se poate pune semnul egalității și nu există nici o legătură de la cauză la efect. În schimb, cei doi se întîlnesc prin înzestrarea de care s-au bucurat de la natură, acea capacitate a organismului lor de a percepe universul în simultaneitate spațio-temporală. Desigur, au mai fost și alții înaintea lui Eminescu cu structuri mentale asemănătoare. Numai că aceștia nu s-au născut și nu s-au format în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Nici unul dintre contemporanii lui Eminescu n-a posedat un organism mai „lacom" de cunoaștere, asimilînd — în enorma-i curiozitate — tot ce i s-a potrivit mai bine din vechea filosofie indiană, din grecii antici, din Dante, Goethe

Scanned with OKEN Scanner

sau Shakespeare, din romanticii germani, dar și din economia politică, din biologie și fizică etc. Numai capacitatea de a face să fuzioneze după legile proprii arta, filosofia și știința pe năzuința cunoașterii în simultaneitate l-a dus pe Eminescu dincolo de nivelul gnoseologiei contemporane cu sine. Poetul este întîiul gînditor-artist al Europei care asimilează fecund al doilea principiu al termodinamicii, cunoscut de el prin Clausius, în interdependență cu primul principiu, transmutîndu-le pe amîndouă în structura viziunii proprii asupra lumii și universului la nivelul artei. [58]

La „Junimea", poetul s-a confruntat apoi cu logica strălucită, inflexibilă și tăioasă a lui Maiorescu. Or, nimic mai opus structurii eminesciene decît atare direcție clasicizantă de sfîrșit de veac, deși o va asimila și pe aceasta. Într-o carte despre Einstein, profesorul de sociologie de la Universitatea din Toronto, Lewis S. Feuer, [59] explica de ce tocmai autorul lui *„Kosmologische Betrachtungen"* a fost hărăzit să răstoarne știința fizicii, deși cei mai pregătiți din toate punctele de vedere ar fi fost Bertrand Russel și Henri Poincaré. După Feuer, marii inovatori în știință nu sînt nici logicienii, nici matematicienii, ci revoltații, geniile pasionate de depășirea ordinei. Einstein a avut *norocul* să rămînă un „copil", să se găsească, adică, foarte aproape de gîndirea *mitică*, să aibă nealterată curiozitatea și neliniștea copilului în fața universului, acea plasticitate a dispozițiilor cognitive care ignoră canoanele și tiparele. (Piaget mărturisește că la sugestia lui Einstein a studiat formarea neîngrădită a noțiunilor de spațiu și timp la copii, faptul ducînd la concluzii menite să confirme intuițiile fizicianului.) Abandonul *cauzalității* este izomorfia respingerii autorității tatălui, pe schema *complexului Oedip*, după opinia lui Feuer. Reținem de aici îndeobște importanța gîndirii naturale, mitice în declanșarea actului cognitiv, fără nimic aprioric ; restul se datorează *epocii* care oferea deja elementele de sintetizat. Și Leibniz avea puterea perceptivă a lui Einstein, dar timpul în care a gîndit nu i-a permis mai mult decît „invenția" monadei, în care unii au văzut deja o prefigurare a universului einsteinian, deși e prea mult spus. Einstein a făcut

Scanned with OKEN Scanner

el însuși elogiul impulsului infantil al cunoașterii : „Adultul normal nu-și sparge niciodată capul cu problemele spațiului și timpului. În sensul său, tot ce trebuie gîndit referitor la acestea a fost deja elaborat în mica sa copilărie. Eu însă am evoluat așa de încet, încît am început să mă întreb despre spațiu și timp doar atunci cînd eram adult. În consecință, am adîncit mai mult problema decît ar fi făcut-o un copil obișnuit.“ [60] Nu e o simplă coincidență că găsim și la Eminescu un astfel de elogiu al gîndirii *libere* a copilului : „La copiii de amîndouă sexele crierul e liber ; el nu e pus încă în serviciul unei voințe hotărîte, copilul nu cunoaște dureri morale însemnate de acolo *însemnătatea întregii sale maniere de a vedea* (s.n.), de acolo simțămîntul său despre viață, care pare a nu a fi avut început, pare a nu avea sfîrșit.“ [61] Copilul, așadar, percepe altfel timpul decît adultul. Deși mare admirator al lui Kant, Eminescu își trăda maestrul privitor la spațio-timpul absolut, categorii independente și intuiții pure, apriorice. Între Kant și Einstein, Eminescu este o punte de legătură.

Scanned with OKEN Scanner

IV. AL DOILEA CERC DIALECTIC. UNIVERSUL SIMULTAN

A. Viziune cosmologică și viziune stilistică — B. Alte afinități cu cosmologia modernă. („Paradoxul aritmetic" — Big-bang-ul și simetria universului — Universul în rotație — Vocația științifică a lui Eminescu).

A. VIZIUNE COSMOLOGICĂ ȘI VIZIUNE STILISTICĂ. Pretenția unora de a exclude din discuțiile despre poezie probleme legate de viziunea cosmologică este eronată, deoarece atît cosmosul culturii cît și cel al naturii se supun acelorași legități legate de spațiu și timp. „Cosmosul culturii — scria Erwin Panofsky în 1955 —, asemenea celui al naturii, este o structură spațio-temporală." [1]

G. Călinescu înclina să considere *originală* viziunea eminesciană asupra spațio-timpului. El explica originalitatea poetului prin trecerea conceptelor kantiene de spațiu și timp prin Schopenhauer și prin „folosirea poetic-mitică a unor idei filosofice indiene". Neluînd în seamă însă și asimilarea datelor oferite de știință (legea entropiei, de exemplu) de către Eminescu, în numele unei prejudecăți care a trecut în forme acute la apologeții săi [2], Călinescu ajunge la concluzia unui univers eminescian „în semicerc", ca oscilare între *viață* și *moarte*.

Faptul că problema spațio-timpului eminescian n-a fost dusă mai departe, în genere, dincolo de influențe (deci eclectism, diletantism etc.), se datorează, în mod evident, înseși rupturii dintre știință și artă din estetica tradițională, ruptură care se menține și astăzi. [3] De aici neîncrederea exegeților în disponibilitățile gnoseologiei eminesciene, rezervele foarte serioase față cu preocupările *neliterare* ale lui Eminescu : politică, fizică, filosofie, economie politică, biologie, istorie, lingvistică, sociologie, matematică, științe oculte, sanscritologie etc. [4] În numele *purismului estetic*, era sancționată orice în-

Scanned with OKEN Scanner

cercare de a-l valorifica pe Eminescu din alte puncte de vedere. Firește, singura competență veritabilă a poetului era *poezia* și n-ar fi trebuit să se amestece în științe și politică. Așa se explică, în bună măsură, de ce mai vechile încercări de apropiere între Einstein și Eminescu n-au fost luate în serios. Încă din 1921, George Anagnostache scria despre „*Eminescu și teoria relativității*“.[5] Cineva care semna Doctorul Ygrec publică în țară articolul „*De la Eminescu la Einstein. Știință și poezie*“ [6], iar T. Ulmu se străduia să dovedească faptul că reflectarea lumii într-un strop de rouă la Eminescu anticipa teoria relativității [7] etc.

Aceste strădanii, și altele și mai noi, aveau un neajuns esențial : ele vorbeau de pe pozițiile *științei,* pe fundalul vechii dihotomii știință-artă. Pe cîtă vreme este vorba de arhetipuri gnoseologice care includ dialectica succesiune-simultaneitate. Unii ar putea trage concluzia de aici că păşim într-o confuzie, încercînd a demonstra că Eminescu a fost un om de știință. Or, tocmai aceasta a fost „naivitatea“ numelor proaspăt invocate. Intervine dialectica structurilor funcționale dominante. Arhetipul cunoaște o nouă *diferențiere* și din acest moment-cheie tipologia perceptivă în simultaneitate spațio-temporală invocată în cazul Einstein-Eminescu se bifurcă păstrînd totuși unitatea. Acest moment, pe cît e posibil, îl putem căuta în *copilărie*. Altminteri s-a văzut deja că ambii gînditori au înțeles însemnătatea copilăriei în drumul ales. Atare moment asupra căruia vom reveni, constituie *destinul gnostic* al geniului și el se leagă de un anume *limbaj* prin care individul e hărăzit bio-psihic a recepta lumea.

Înzestrați cu o capacitate asemănătoare de percepție a lucrurilor în spațio-timp, Eminescu și Einstein *se despart* în fața *limbajului* în care au fost destinați să comunice : unul în limbajul poeziei, celălalt al matematicii.[8] Structură stilistică și limbaj sînt acum una. Etimonul spiritual, ca structură dominantă, își subsumează toate celelalte *coduri*. După logica *includerii*, nu a *excluderii*. Codurile „străine“ etimonului stilistic nu sînt ucise, ci *coexistente,* asimilate. Organismul viu conține o multitudine de substanțe, dar nu e confundabil cu a-

Scanned with OKEN Scanner

cele substanțe. Acesta e rolul tuturor *cunoștințelor* eminesciene în atîtea domenii. În nici un caz însă unul neglijabil. Deschiderea lui către toate domeniile cunoașterii îl așează în familia unui Leonardo da Vinci, Goethe, Valéry [9], iar între romantici alături de un Novalis. De aceea, ni se pare curios că lui Eminescu i s-a refuzat competența științifică și chiar filosofică, pe cîtă vreme unor Leonardo, Goethe, Valéry li s-a recunoscut. [10] Cu ironie, Mircea Herivan observa că aceia care i-au contestat lui Eminescu competența științifică n-au fost oamenii de știință, ci... esteții ! Din contră, un Octav Onicescu, un Aurel Avramescu sau Solomon Marcus n-au avut decît cuvinte de laudă pentru ușurința cu care „se mișca în aria celor mai înaintate concepte științifice ale vremii". [11] Deși în trecere, Mircea Herivan a înțeles excepționala însemnătate a ingerințelor științei în structura viziunii artistice eminesciene. La fel, George Munteanu care apreciază că poetul a creat „un univers artistic în «omologie» antinomic-complinitorie cu universul de aievea, nu altminteri". [12] Mai mult, G. Munteanu a găsit o sintagmă uimitoare în manuscrisele poetului : „curba în infinit a universului", [13] într-un context în care vorbește de principiul termodinamic al lui Clausius, și care, pe bună dreptate, este văzută ca „supremă generalizare de intuiție pre-einsteiniană". [14] Astfel, G. Munteanu zdruncină ipoteza lui Călinescu relativă la imaginea „poetică" a unui univers eminescian în „semicerc", hotărnicit de „viață" și „moarte".

Poetul n-avea încredere în construcțiile artificiale ale eruditilor și filosofilor, oricît ar fi fost ei de geniali. Întoarcerea la *arhetip* (la *simțire,* la *inimă)* i se prezenta singura îndreptățită. Într-o însemnare din 1874, poetul spunea : „Disprețuiesc profesorii de filosofie [...], care uită în genialitatea lor iluzorie că lumea trebuie *simțită,* iar nu cercetată. Mă opun ideii kantiene că prin simțuri nu poți cugeta nimic ; dimpotrivă, ele stimulează gîndirea filosofică". *)

*) Teză fundamentală prin care poetul se detașează de Kant. O cale nouă va deschide în filosofia de azi, pornind din acest punct, surprinzătorul și necunoscutul filosof Alexandru Bogza (V. *Realismul critic,* București, 1982—1983).

Scanned with OKEN Scanner

Atare limpede detașare de marele maestru într-ale filosofiei a avut consecințe excepționale. De aceea, în „La steaua", „Luceafărul", „Povestea magului călător în stele", „Sărmanul Dionis" etc., e *altceva* decît *a învățat* Eminescu de la Keller sau Kant : „...în spații dorite ziua va fi secol și cînd te vei întoarce nu vei mai găsi pe Ruben, ci un alt om analog cu mine..." („Sărmanul Dionis"). Iată cum, ceea ce s-a numit pînă mai ieri simplă prelucrare a toriilor despre *metempsihoză* înseamnă o nouă viziune stilistică și cosmologică. „La steaua" propune limpede izomorfia cosmos sufletesc / cosmos natural în strînsă dimensionare spațio-temporală :

Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie ;
Era pe cînd nu s-a zărit.
Azi o vedem, și nu e.

Tot astfel cînd al nostru dor
Pieri în noapte-adîncă,
Lumina stinsului amor
Ne urmărește încă.

Este întrepătrunderea spațio-timpului subiectiv cu acela cosmic, de o bogăție de sens pe care modelul oferit de Keller nu-l poate pretinde. Sau în „Povestea magului călător în stele" :

„Cale de mii de zile el cade-ntr-o clipită,
Zboară ca gîndul care l-aruncă-în viitor."

Într-o variantă la „Mușat și ursitoarele", [15] citim :

Astfel e timpul care lung străbate
Prin mii de veacuri, stăpînind în silă,
Născînd și ucizînd în lume toate.

Astfel e spațiul fără fund și fine,
Iar din încrucișarea amîndurora *(s.n.),*
Născînd mișcare, s-au născut lumine.

Or, filosoful de la Königsberg nu vorbește de „încrucișarea" spațiului cu timpul, dimpotrivă, independența celor două concepte constituie principala obiecție adusă

Scanned with OKEN Scanner

de fizica neclasică. Intuiția e cu atît mai strălucită cu cît Eminescu sesiza relația *spațiu-timp-mișcare-lumină.* Louis Mariot spunea în acest sens : „Relativitatea exterioară este conținutul numit spațiu-timp, iar legătura permanentă dintre spațiu și timp („încrucișarea amînduror a", n.n.) este asigurată de constanța vitezei luminii". [16]

Importanța problemei este simțită din ce în ce mai acut în eminescologia actuală, dovadă că s-a și scris în ultimii ani o foarte interesantă lucrare de către Ioana Em. Petrescu. [17] Autoarea, pornind de la o observație a lui Lucian Blaga din *„Trilogia culturii"*, apreciază că „universul poetic al unei epoci sau al unei opere se înrădăcinează, de obicei inconștient, într-un *model cosmologic adoptiv,* care poate fi în total dezacord cu modelul instituit științific în epoca respectivă", ceea ce Blaga numise *vîrsta adoptivă* față de *vîrsta reală.*

În epoca romantică și post-romantică, modelul cosmologic „instituit științific" era acela kantian elaborat pe fundalul marilor descoperiri ale lui Copernic și Newton. Romanticii — ținînd cont de ipoteza admisă — nu erau în sincronizare cu modelul cosmologic kantiano-schopenhauerian, ci cu acela platonician construit pe imaginea geocentrică a universului. În lumea lui Platon (și deci a romanticilor), domina armonia antropocentrică și cosmică, pe cîtă vreme universul kantian, prin alungarea Terrei din centrul cosmosului, anunță marea criză a gîndirii europene care se prelungește pînă în timpurile moderne.

Care e situația lui Eminescu ? După opinia Ioanei Em. Petrescu, poetul român e într-o primă etapă a creației, romantic și, prin urmare, în sincronie cu viziunea cosmologică a lui Platon. Poetul trece apoi, către maturitate, prin celelalte două modele cosmologice : kantian și schopenhauerian, depășind, prin aceasta romantismul. Această ipoteză, nu lipsită de interes, îi permite autoarei să ajungă la concluzii menite să ateste modernitatea lui Eminescu fie și numai prin surprinderea a ceea ce modernii numesc *criza comunicării* ajunsă la paroxism prin *antiliteratură* și *existențialism.*

Și totuși, din punctul nostru de vedere, se pare că există aici un oarecare neajuns de metodă. Dacă ră-

Scanned with OKEN Scanner

mînem consecvenți structurii dominante funcționale, ne putem pune întrebarea cum de e posibil ca un organism să fie într-o etapă a vieții sale *plantă* și în alta *plumb*? Mai mult, schimbarea aceasta de „regn" se observă la Eminescu fie de la un an la altul, fie în aceeași poezie. Așa deoarece încă de la primele creații poetul se dovedește a fi atins de *criza gîndirii* conform paradigmei kantiano-schopenhaueriene. Ne uimește, desigur, imaginea unui Eminescu destinat eclectismului vizionar, adică tocmai *eșecului antitezei*. Nu negăm că în interiorul stilului eminescian există o *evoluție*, dar această evoluție este *organică* în sensul că *în ghindă se ascunde stejarul sau pădurea*, existînd, cu alte cuvinte, o *unitate* structurală a întregii opere. De aici necesitatea de a reconsidera viziunea stilistică eminesciană care asimilează conform unei *alte* paradigme cosmologice toate modelele pe care le-a cunoscut, inclusiv cele venite dinspre India veche.

Această paradigmă cosmologică propusă de Eminescu stă la întretăierea erei kantiene cu cea einsteiniană. Putem astăzi afirma fără greș că Eminescu este creatorul primului model cosmologic modern, locul lui în istoria stilurilor fiind comparabil cu al lui Dante care făcea *joncțiunea* între modelul cosmologic platonician și cel kantian, prefigurîndu-l prin zguduitoarea priveliște a *Infernului*. Să nu ne înșele faptul că Eminescu vorbește de „armonia lui Plato". Fiindcă, totodată el a trăit imens și sentimentul *zădărniciei universale*. Aceste extreme n-au sens decît în simbioza lor atît de originală, atît de eminesciană. Și apoi nu trebuie să ne închipuim că modelul cosmologic einsteinian este completamente rupt de Platon și Kant etc. Einstein n-a avut niciodată o asemenea pretenție. În ce-l privește, Heisenberg vorbea de *trecerea lui Platon prin Kant* capabilă să ducă la o nouă gnoseologie — aceea a științei contemporane. [18] Nu realizează, în felul său, și Eminescu acest lucru? Față de romantici, el a avut un avantaj hotărîtor — a cunoscut și a întrezărit ce consecințe extraordinare se ivesc din legea a doua a termodinamicii. „Din punct de vedere epistemologic — aprecia N. Georgescu-Roegen —, Legea Entropiei poate fi considerată cea mai mare transformare su-

Scanned with OKEN Scanner

ferită vreodată de fizică.“ [19] Consecințele au iradiat nu numai în fizică, ci și în filosofie, economie politică, logică, biologie, tehnică etc. pînă la cele mai noi concepții despre artă. Or, viziunea stilistică eminesciană se modelează pe dialectica entropie-negentropie la toate nivelele ei, sub semnul unei lucidități binecunoscute. Prin legea entropiei, Eminescu ridica pe o nouă treaptă marile intuiții kantiene. *Continuum*-ul cvadrimensional al lui Einstein — arăta Schrödinger — n-a afectat „partea mai valoroasă a filosofiei“ lui Kant. [20] Fapt recunoscut și de Einstein, Lorentz, Poincaré, Minkowski, Octav Onicescu etc. „Einstein nu a dezvăluit — cum auzim uneori — minciuna gîndurilor profunde ale lui Kant privind idealizarea spațiului și timpului ; dimpotrivă, el a făcut un mare pas spre desăvîrșirea acestei idealizări.“ [21] Dealtfel, Octav Onicescu duce spre o nouă teorie a fizicii asimilarea lui Einstein prin Kant și Newton, nu în defavoarea ultimului.

Cea mai rezistentă intuiție kantiană, după Schrödinger, este aceea că spiritul sau lumea pot „apărea sub alte forme, pe care nu le putem sesiza și care nu implică ideea de spațiu și timp. Este o impresionantă eliberare din prejudecata noastră tradițională. (...) Cred că Schopenhauer a fost primul care l-a interpretat pe Kant în acest mod.“ [22] Sensul receptării, de către Eminescu, a lui Kant prin Schopenhauer își dezvăluie acum întreaga semnificație ; lui Călinescu nu i-a scăpat acest aspect, dar nu a tras cele mai fericite concluzii.

Între Kant și Einstein se mai interpune un eveniment spectaculos — reevaluarea legii entropiei de către L. Boltzmann, care marchează simultan eliberarea de sub tirania lui Cronos, *fără a se aluneca în misticism*. O făcuseră anterior, în felul lor, și romanticii germani, dar sub semnul *extazului divin*. Romanticii sînt eminamente creștini, referențialul lor ultim este divinitatea, fie că e vorba de Hölderlin sau Novalis. Găsim, firește, propoziții și imagini la romantici în care Eminescu s-a recunoscut, dar pe care le-a asimilat la nivelul timpului său. Altminteri, vizionarismul modern își are rădăcinile în cel al romanticilor. „Abolirea“ spațio-timpului e o năzuință arhaică, frecventă și la romantici, la Moritz, la C. G. Carus, Mau-

Scanned with OKEN Scanner

rice de Guérin, Tieck, Novalis, Gérard de Nerval ș.a. În *Jurnalul unui vizionar*, Moritz nota : „Pierdusem cu desăvîrșire noțiunea de loc ; nu eram nicăieri, și totuși eram pretutindeni. Mă simțeam smuls din rîndul obiectelor și nu mai aveam nevoie de spațiu."

Comentîndu-i pe romantici din asemenea perspectivă, Albert Béguin preciza : „Crearea aceasta a unei lumi arbitrare în care eul, izbindu-se de cruda realitate, să se poată desfășura, este prima fază a sufletului romantic." [23] Iată formulări foarte apropiate de-ale lui Eminescu : „Prezentul nu e decît un vis ; trecutul, amintirea nedeslușită a acestui vis, și viitorul, o lume de umbră de care într-o zi ne vom aminti cu multă greutate." (Tieck). La vizionarul Novalis : „Natura pare a-și fi pretutindeni și întru totul coprezentă. În flacăra lumînării se află la lucru toate forțele naturii și astfel, peste tot și necurmat, natura se reprezintă pe sine, se schimbă, adună laolaltă frunze, flori și fructe, și se găsește mereu în miezul timpului, totdeodată trecută, prezentă și viitoare." [24]

Neîndoielnic, dintre romantici cel mai modern în această privință este Novalis prin mai organica contopire cu natura, deși *mereu* aceasta rămîne ca o *aspirație* către divinitate (v. și „Sublimbajele naturii"). Romanticii tind *să se rupă de obiecte,* în abolirea spațio-timpului. La ei, contrariul constituie *excepția,* pe cîtă vreme la Eminescu e *regula.* Eminescu nu rupe spațio-timpul de lucruri, ci știe că sînt formele de existență ale lor.

În cîteva puncte esențiale credem că se desparte Eminescu de romantici.

A.1. În primul rînd, prin opoziția dintre spațio-timp (ca formă de existență a lucrurilor) și *divinitate*. Carus, bunăoară, merge pînă la a identifica izvoarele spațio-timpului în profunzimile inconștientului, fiind recunoscut ca veritabil anticipator al prototipurilor lui Jung. Inconștientul, spune Carus, înseamnă simultaneitate temporală, închizînd întreaga viață cosmică : „Mai mult încă : în el se întîlnesc nu numai ce e aproape și îndepărtat, ci și tot ce e în legătură cu Spațiul, dar și trecutul și viitorul, și tot ce e în legătură cu Timpul." [25] În cele din urmă însă, Carus pune semnul de egalitate între *inconștient* și *conștiința divină.* Filosofia sa e o experiență mistică pre-

Scanned with OKEN Scanner

cum aceea a lui Baader, Troxler, Steffens sau Schubert, și ei anticipatori ai inconștientului jungian, deși psihanaliza înseamnă altă structură culturală. La Eminescu, „reintrarea" în natură nu mai este condiționată de divinitate, ci interzisă de ea :

Făcuți suntem
După asemănarea-acelui mare
Puternic egoist, carele singur
Îmbrăcat în mărirea-i solitară
Ridică-n cer înrourata-i frunte.
În van voim a reintra-n natură,
În van voim a scutura din suflet
Dorința de mărire și putere,
Dorința de a fi ca el în lume :
Unici.

A.2. De aici, decurge o altă consecință fundamentală. Eminescu părăsește antropocentrismul romantic, izomorfie a Dumnezeului *unic*. (V. „Al nouălea cerc dialectic").

A.3. În general, creatorii, chiar și cei mai mari, sînt înzestrați cu o capacitate de percepție a lumii fie preponderent spațială, fie temporală. Asta chiar cînd vorbesc de o simultaneitate totală, ca unii dintre romantici, încît viziunea lor le măsoară mai mult *aspirația* decît putința, acea tendință de evadare prin *gînd*. (v. Edgar Papu — *„Existența romantică"*). De aceea, romantismul a dat, mai cu seamă, mari poeți *imnici*, pîndiți adesea de capcanele retorismului (v. cap. „Magia cuvîntului"). Georges Poulet, unul dintre criticii moderni care s-a preocupat insistent de surprinderea viziunilor spațiale și temporale la artiști (viziuni relevate cu mijloacele *criticii tematice* de care ne delimităm), remarca faptul că romanticii au creat îndeobște lumi sub semnul simultaneității temporale și nu e de mirare că printre ei au fost depistați „proustieni" *avant la lettre.* [26] În schimb, la un E.T.A. Hoffmann, Jean Paul etc. *spațialitatea* e dominantă. În cazul simetriilor deopotrivă spațiale și temporale (situații mai rare), modelul fiind acela al cosmologiei platoniciene, romanticii nu depășesc decît sporadic credința în simetriile perfecte. E, într-un fel, tendința lui L. Boltzmann [27] de

Scanned with OKEN Scanner

a supralicita *negentropia*. În luciditatea sa, Boltzmann n-a putut suporta spulberarea marii sale iluzii și a sfîrșit tragic. Perspectiva morții termice a universului e întîmpinată de Eminescu cu o imensă amărăciune („zădărnicia universală"), dar și cu luciditatea care acceptă inexistența simetriilor perfecte în universul în expansiune.

A.4. Următoarea consecință importantă este amplificarea impresionantă a paradigmei cosmologice, trimițînd ecouri în cosmologia secolului nostru. Zoe Dumitrescu-Bușulenga afirma pe bună dreptate : „A compus o cosmogonie unică, singura cosmogonie modernă putînd rivaliza prin adevărul ei sintetic cu cele mai vechi produse ale Antichității, mergînd deci la izvoarele timpului însuși". [28] Și nu numai cu cele vechi, ci și cu cele contemporane (v. cap. „Alte afinități cu cosmologia modernă").

A.5. Toate aceste aspecte ar prezenta un interes secundar dacă ele n-ar fi determinat crearea unei noi concepții estetice. Este și diferența dintre viziunea cosmologică și viziunea stilistică, înclinînd balanța în favoarea ultimei în cazul artiștilor. De aceea, am și găsit necesar a insista asupra temeiurilor științifice ale viziunii eminesciene ca semn al redobîndirii Gîndirii totale a Ființei în sens heideggerian.

B. ALTE AFINITĂȚI CU COSMOLOGIA MODERNĂ. Într-o lucrare devenită clasică, Jacques Merleau-Ponty aprecia : „Poate că nimeni după Laplace nu crezuse atît de mult în univers ca Einstein." [29] Eminescu nu e cu nimic mai prejos decît numele invocate în ce privește credința în univers. Bogăția paradigmatică a cosmologiei sale este edificatoare. În privința cosmogoniei pentru care a optat, se poate spune că gîndul lui Eminescu se aventurează mai departe decît al lui Einstein al cărui model cosmologic propriu-zis — cel pseudo-static — n-a rezistat ultimelor concluzii ale științei. Altminteri, nici un savant serios nu pretinde astăzi că un anume model cosmologic este perfect valabil. Einstein însuși a lăsat deschisă problema și se știe că n-a ajuns dintr-odată la imaginea universului curb, pseudostatic. În 1917, apare „*Kosmologische Betrachtungen*", în care elaborează teoria așa-numitului „univers cilindric", desprins numai parțial de

Scanned with OKEN Scanner

Kant. Einstein, imaginează acum spațiul „hipersferic, închis, iar timpul este deschis, neafectat de curbura spațiului". [30]

De Sitter a observat contradicția dintre teoria relativității și „universul cilindric" și împreună cu Einstein elaborează, în 1931, al doilea model, cel al universului curb, în care timpul devine a patra dimensiune a spațiului. Intuind „curba în infinit a universului", cum a remarcat G. Munteanu, Eminescu dovedește o perspicacitate uimitoare, fiindcă universul nu i se prezintă a fi static sau pseudo-static, ci pulsatoriu și în rotație. Nu întîmplător poetul se oprește nu la cea mai nouă cosmogonie a vremii — nebuloasa Kant-Laplace —, ci la „Imnul creațiunii" din *Rig-Veda,* în a cărui viziune specialiștii au recunoscut o remarcabilă prefigurare a teoriei *Big-Bang,* teoria cu cea mai mare popularitate azi.

Deschiderea către budism l-a împiedecat pe Eminescu să se împotmolească în monadologia închisă a lui Leibniz. *) G. J. Whitrow a reproșat lui Leibniz tocmai lipsa de comunicare între monade, punct deosebitor între filosofia sa naturală și relativismul modern, cu toate că și marele filosof se numără printre precursorii științei neclasice. Cea dintîi cucerire epistemologică în relativitatea cinematică e structura unui univers de „monade" comunicante. Archeaus — monada stilistică a lui Eminescu — presupune tocmai *deschiderea* prin *identitatea numerică,* regîndită și asimilată, într-o nouă structură, prin budism, prin științele oculte ale *Kabalei,* prin spiritualitatea vechiului Egipt și prin Schopenhauer. *Arheul* eminescian este confin cu principiul monadologiei matematice, păstrînd prea puțin din acela conceput de Paracelsus sau van Helmont. După Paracelsus, *centrul* arheului trebuie căutat în *stomac,* iar după van Helmont în *seminal.* Aceste idei au fost reluate fără deosebiri esențiale de către D. Cantemir, Goethe sau chiar Schopenhauer. La Eminescu, arheul se încarcă semantic infinit, între altele, fiind coroborat cu principiul identității formelor din neobudism — *Ta twan asi.* Se știe că pluralitatea monadologică (a

*) Nu poate fi adevărat că arheul eminescian este identic cu „monada spirituală leibniziană", așa cum susține Aurelia Rusu (*Opere,* VI, 495).

Scanned with OKEN Scanner

persoanelor a fost combătută de „*Upanișade*“. Se consideră că aici se află cel mai rezistent punct din filosofia budistă. Dionis cugetă : „Cîți oameni sînt într-un singur om ? Tot atîția cîte stele sînt cuprinse într-o picătură de rouă sub cerul limpede al nopții. Și dac-ai mări acea picătură, să te poți uita în adîncul ei, ai revedea toate miile de stele ale cerului, fiecare — o lume, fiecare cu țări și popoare, fiecare cu istoria evilor ei scrisă pe ea — un univers într-o picătură trecătoare.“ Și : „Omul are-n el numai (în) șir ființa altor oameni viitori și trecuți. D-zeu le are deodată toate neamurile ce or veni și ce au trecut ; omul cuprinde un loc în vreme. D-zeu e vremea însăși, cu tot ce se-ntîmplă-n ea, dar vremea la un loc, asemenea unui izvor a cărui ape se întorc în el însuși, ori asemenea roții ce îndată cuprinde toate spițele ce se-ntorc vecinic. Și sufletul nostru are vecie-n sine — dar numai bucată cu bucată. Închipuiește-ți că pe o roată mișcată-n loc s-ar lipi un fir de colb. Acest fir va trece prin toate locurile prin care trece roata învîrtindu-se, dar numai în șir, pe cînd roata chiar în aceeași clipă e în toate locurile cuprinse în ea.“

Geniul, consideră Eminescu (și nu întîmplător e identificat cu o stea) se apropie de condiția lui Dumnezeu, în sensul optimismului budist. *Deus factum sum* rezumă chintesența experienței budiste. Dionis însuși, în experiența sa, este pe punctul de a se identifica cu Dumnezeu. Or, în ciuda încercării lui Schopenhauer — conchide Schrödinger — de a dărui europenilor ideea identității numerice, aceasta a continuat să rămînă străină Occidentului, îndeobște creștinismului, pentru care identificarea cu Dumnezeu e o hulă. [31] Eul nu e nicăieri în lume „fiindcă el însuși e această imagine a lumii. El este identic cu întregul și de aceea nu poate fi conținut în acesta ca parte a sa. Desigur, ne vom lovi de paradoxul aritmetic ; există numeroase euri conștiente, iar lumea este totuși una singură.“ [32] Paradoxul aritmetic, așadar, stă în „multiplicitatea eurilor conștiente din ale căror experiențe mentale este plăsmuită o lume unică.“ [33] Or, Dionis este pe deplin conștient că *experiența* sa este una matematică : „Dionis făcea c-un creion un calcul matematic pe masa veche de lemn lustruit și adesea surîdea.“ Iar

Scanned with OKEN Scanner

în altă parte, poetul notează : „Limba universală : limba de formule, adică de fracțiuni ale acelor mutații : timp, spațiu, mișcare". [34]

Așadar, experiența lui Dionis nu este mistică. Tudor Ghideanu își exprima uimirea asupra eliberării poetului de sub orice tutelă mistică, sesizînd că Eminescu recurge chiar și la calculul probabilităților pe axa existențială a identității numerice, deși nu o face ca specialist. În alte manuscrise, poetul vorbește de „Teoria ecvațiunii universale sau a raporturilor constante între finit și infinit". Argumente din „teoria probabilităților" sînt invocate, bunăoară, în definirea morții ca „stingerea conștiinței identității numerice", iar reapariția *(reîncarnarea)* individului în condițiile *eternității în moarte* ar fi — după expresia poetului — „ca o loterie ce s-ar trage etern, dar cu numere infinit de multe, astfel încît tocmai numărul formei omenești nu s-ar trage niciodată". „Ceea ce impresionează adînc în toate aceste reflecții — conchide filosoful ieșean — este inexistența unei trăiri mistice și recursul constant la teorii științifice moderne, chemarea felurită a unor cosmologii ce-și poartă și astăzi prestigiile." [35]

„Paradoxal aritmetic" al conștiinței nu poate fi rezolvat — aprecia Schrödinger — pornind de la viziunea monadologică închisă de tip occidental care duce, ca în platonism, la o armonie prestabilită a universului. Astfel, Occidentul, prin obiectivismul scientist, a pierdut șansa de a explica realitatea profundă a *conștiinței*. Soluția : „o mică transfuzie din gîndirea orientală", fără a pierde precizia logică cîștigată de Occident. [36] Deși nu avea preferință pentru *„Upanișade"*, și un geniu hiperlucid ca Sherrington a ajuns la concluzii asemănătoare. Sherrington a demonstrat fapte aparent uluitoare. Cele cinci simțuri sînt tot atîtea *sub-creiere,* cvasiindependente. Centralizarea în spirit, printr-o celulă, e posibilă printr-o „democrație" a milioane de alte celule (nu alta e rațiunea statului natural după modelul albinelor, la Eminescu !) : sistemul nervos „elaborează mai curînd o democrație pentru milioane a cărei unitate este celula... viața concretă, compusă din sub-vieți, își dezvăluie natura aditivă și în același timp integrată și se proclamă ca fiind o chestiune de focare de viață minuscule care acționea-

Scanned with OKEN Scanner

ză împreună..." [37] Se poate spune, aşadar, că paradoxul lui Sherrington este tot unul al numerelor, rezolvabil fiind numai prin teoria budistă : „Spiritul, prin natura sa, este un *singulare tantum*. Aş spune : numărul total de spirite este unu."

Către concluzii filosofice asemănătoare trimite şi una dintre cele mai noi şi mai solide ramuri ştiinţifice din ultimul deceniu — *mecanica invariantivă* a savantului român Octav Onicescu, a cărei elaborare a fost apreciată drept unul dintre evenimentele ştiinţifice de prim ordin ale sfîrşitului de veac. Faptul a marcat, în bună măsură, conturarea *cosmologiei informaţionale* şi a *filosofiei integrării* al cărei reprezentant este Virgil Stancovici. Acest gînditor ajunge şi el la ipoteza că esenţa universului nu poate fi descrisă azi mai „exact" decît prin dialectica numerelor. [38] Într-un spirit eminescian tulburător, Virgil Stancovici corelaţionează cele două legi ale termodinamicii *(conservarea energiei/entropia)* cu spaţio-timpul şi *unu/multiplu,* coroborate cu cele mai valoroase achiziţii ale ştiinţei contemporane. În vreme ce numerele naturale definesc *substanţa* (spaţializarea), numerele ordinale exprimă *intensitatea tensiunii, temporalitatea.* Nu e reluarea dogmei moniste a pitagoreicilor Unu/Tot, teorie care avea nevoie de *cineva* care a pus lumea în mişcare. (Eminescu se desolidarizează şi el de acel „mare puternic egoist" care se vrea *unic,* fapt la care se adaugă cunoaşterea celor două legi ale termodinamicii.) Gîndirea celor vechi nu este totuşi ignorată. Autorul recunoaşte că ideea *unicului* de la cei vechi a fost reformulată în termeni moderni prin *Legea conservării materiei,* iar *devenirea* heracliteană e formularea rudimentară a termodinamicii. [39] Cu deosebirea că universul nu e *reglat,* ci *autoreglat* (principiul *causa sui,* la Spinoza). Limbajul obişnuit nu poate descrie acest univers de esenţă cibernetică. Deocamdată, o pot face numerele, echivalente cu noţiunea de *Logos.* [40] Întrucît *particula* din fizica actuală („cărămida" universului) este mult mai abstractă decît *atomul* lui Democrit. *Energia* („focul" lui Heraclit) cunoaşte două ipostaze : aceea a unui univers precuantic, al substanţei, al energiei necreate — „singura constantă în univers" — şi energia creată, care se supune entropiei, degradării în

Scanned with OKEN Scanner

forme inferioare pînă la dispariție — stare a universului galactic. [41] Energia necreată este descrisă în limbajul numerelor prin 1, univers-cauză, necreat, infinit și etern. [42] Este principiul *identității*, „armonia în univers". Trecerea la energia temporală, creată se întemeiază pe teoria *big-bang*. Marea problemă e cauza exploziei inițiale care a dus la universul galactic în expansiune. Răspunsul nu e ușor de dat, dar oricum nu e nevoie de o cauză exterioară. Modernii au rezolvat problema recurgînd la conceptul de *simetrie a universului*. (Materie — antimaterie etc.). Există două tipuri de simetrii — *statică* (totală, perfectă) și *dinamică* (actualizînd substanța transcendentă prin mișcare și tensiunea contrariilor : atracție-repulsie). Nașterea universului înseamnă trecerea de la simetria statică la cea dinamică : „Deși Substanța fundamentală este nemișcată, tensiunea contrariilor generatoare de Energie se acumulează. Din prisosul acestei energii a luat naștere explozia inițială care a dat naștere, printr-un fel de act de inducție, undei-particule și universului de unde particule formate din substanța fundamentală imanentă". [43]

Simetria statică înglobează toate celelalte simetrii. [44] Întrucît domnește echilibrul perfect, lipsește mișcarea, implicit spațiul și timpul. De aceea, starea I de univers este a *repausului* total : „Peste tot domnește echilibrul, împăcarea, împlinirea. Setea de sine e împlinită prin sine." [45] Este imposibil să nu ne gîndim la cosmogonia eminesciană :

Și în sine împăcată stăpînea eterna pace !...

Ne interesează mai puțin eventualele fragilități ale ipotezelor lui Stancovici. În primul rînd, autorul nu și-a luat măsuri de precauție în legătură cu infirmarea simetriilor perfecte de către cercetările de ultimă oră ale fizicienilor. Imaginația poetică se va dovedi iarăși mai avantajoasă. Dar coincidența, în multe privințe, dintre concluziile contemporanilor noștri, înarmați cu datele științifice de rigoare, și viziunea stilistică a lui Eminescu este ceea ce contează în primul rînd. Bătrînul dascăl din

Scanned with OKEN Scanner

„*Scrisoarea I*“ stăpînește și el Logosul universal prin *număr* :

Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr
Așa el sprijină lumea și vecia într-un număr.

G. Călinescu era sceptic în legătură cu interesul lui Eminescu pentru matematică, înțelegîndu-i foarte puțin semnificația. În mod abuziv, punea acest interes pe seama rătăcirii mintale. Dar și Dionis invoca matematica. Călinescu afirmă depreciativ : „Eminescu voia să aplice numerele la toate“.[46] Desigur, nu ca specialist ! Afundat într-un „calcul fără capăt“, bătrînul dascăl pune stăpînire pe Logosul universului care-l îndeamnă să se oprească la intuiția din *Rig-Veda*, restructurînd-o din perspectiva propriei viziuni. *Punctul* primordial este *substanța* necreată, simetria perfectă, „eterna pace“ în care timpul și spațiul nu s-au născut :

Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază,
Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază.
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,
Și în sine împăcată stăpînea eterna pace !...

Din tensiunea contrariilor, se acumulează prisosul de energie, care, în plan uman, se manifestă ca *dragoste*, precizează V. Stancovici. Ambele se găsesc exprimate limpede atît în *Imnul creațiunii*, cît și la Eminescu. În textul indian : „Germenul care era ascuns în haos, acest Unu s-a născut prin puterea *căldurii* (s.n.) / La început s-a ivit deasupra acestuia dorința, care a fost cea dintîi emanație a spiritului“.[47] În manuscrisele fiziografice Eminescu vorbește de *căldură*, asimilată în poezie cu „dorul nemărginit“, ce se va perpetua după expansiunea *punctului* (*big-bang*-ul la moderni) :

De atunci și pînă astăzi colonii de mult pierdute
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute
Și în roiuri luminoase izvorînd din infinit,
Sunt atrase în viață de un dor nemărginit.

„Dorul nemărginit“ e mai bogat în sensuri decît *voința* lui Schopenhauer, cum s-a mai observat. Pe de o parte, există un sens *entropic*, de degradare energetică

Scanned with OKEN Scanner

(„instinctul van“ apropiat de voința schopenhaueriană), pe de alta un sens *negentropic* prin refacerea unității contrariilor și revenirea la increat, la *repaos. Imnul creațiunii* și bătrînul dascăl imaginează reintrarea universului în „neființă“. Sînt cele două forțe — de repulsie (expansiunea) și de atracție, forțe care au dus cu gîndul la structura pulsatorie a universului. Eminescu discută în manuscrise de *moartea termică a universului* înaintea contemporanilor noștri. Polemizînd cu Robert Mayer care susținea că soarele, prin meteoriții care vin din cosmos, își asigură energia constantă și perpetuă, Eminescu invocă legea entropiei : „Sub denumirea de al doilea principiu al teoriei mecanice a căldurii *Clausius* a stabilit și întemeiat o teză care ne permite a răspunde în mod definitiv la această cestiune. Dacă al doilea principiu e exact și se aplică și la temperaturi cari sunt în soare și alți corpi și mai fierbinți atunci putem să susținem, nu numai pentru sistemul nostru solar, dar pentru tot universul în genere că căldura preschimbată în tensiune mecanică nu se poate să se reschimbe toată în căldură și pentru că schimbarea de-ntîi se operează pururea, toată puterea de univers ar trebui la urma urmelor să primească forma căldurii și toate diferențele de temperatură s-ar egala. Atunci întreg lanțul proceselor fizicale n-ar mai putea să fie un ciclu care se-ntoarce în sine însuși, la a cărui scurgere repetată universul să persiste ca-ntreg într-o stare pururea identică. Din contra, universul ca întreg ar părea atunci un proces de desvoltare, care tinde spre o anume țintă.

Iar ținta ar fi precum am zis, egalizarea tuturor deosebirilor de temperatură — în sensul ființelor organice — *moartea universală*“. [48]

În lumina unor asemenea adevăruri, sîntem siliți să ne revizuim judecățile critice tradiționale care atribuiau *morții* eminesciene trăsăturile unei filosofii „pesimiste“ de împrumut. Eminescu ajunge pe cont propriu la viziunea *morții* și din acest unghi de vedere nou se extinde la toate nivelele operei. Bătrînul dascăl vede astfel stingerea universului :

Scanned with OKEN Scanner

„În prezent cugetătorul nu-și oprește a sa minte,
Ci-ntr-o clipă gîndu-l duce mii de veacuri înainte ;
Soarele, ce azi e mîndru, el îl vede trist și roș
Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși,
Cum planeții toți îngheață și s-azvîrl rebeli în spați
Ei, din frînele luminii și ai soarelui scăpați ;
Iar catapeteasma lumii în adînc s-au înnegrit,
Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit ;
Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie,
Căci nimic nu se întîmplă în întinderea pustie,
Și în noaptea neființei totul cade, totul tace,
Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace...“

„Eterna pace“ nu are o semnificație „pesimistă“, așa cum nu e pesimistă mult discutata „resemnare“ din final a lui Hyperion. În fapt, se manifestă acum prima lege a termodinamicii — conservarea energiei, care — după cum spune și poetul — face ca „suma totală a energiei existente în univers“ să rămînă „pururea egală cu ea însăși, nu poate nici spori, nici diminua...“ De aceea, Demiurgos știe :

„Un soare de s-ar stinge-n cer
S-aprinde iarăși soare“ ;

Comentînd superlativ însemnările *fiziografice* ale lui Eminescu, acad. Aurel Avramescu scria referitor la versurile amintite : „Nu au trecut nici 25 de ani de cînd astronomii au dovedit prin fotografii ale unor filoane de nori cosmici din regiunea centrului galaxiei noastre, faze incipiente ale formării unor stele noi prin concentrări locale ale materiei de-a lungul filonului“.[49] În același sens, M. Ciurdariu compara puterea de previziune eminesciană cu aceea a lui Fr. Engels, oferind edificatoare exemplificări.[50] Același Aurel Avramescu găsește cosmogonia din „Scrisoarea I“ „impresionantă și actuală“, „mai dinamică decît nebuloasa uniformă a lui Kant și Laplace“, iar imaginile eminesciene îi smulg exclamația : „Cît de plastic, fără a fi văzut superbele fotografii ale galaxiilor luate de observatorul de la Mont Palomar !“[51]

„Luceafărul“ recreează pe un plan mai complex cosmogonia din *„Scrisoarea I“*, realizînd exemplar fuziunea

Scanned with OKEN Scanner

dintre cosmic și uman. Asemenea privilegiu singular îl are geniul care este simultan *stea* și *om*. De aceea, energia tensională se manifestă aici ca *dragoste*. Ieșirea din sine a stelei-Luceafăr ca dragoste echivalează cu o *geneză*, cosmică, aceeași ieșire din sine a *punctului originar*. Întrupările lui Hyperion sînt fapte de *expansiune* a universului — degradare energetică prin aspirația la viața efemeră, dar totodată apropiere de simetria perfectă a substanței transcendente prin însăși această „degradare", și care expansiune culminează, paradoxal cu acea extraordinară călătorie către Demiurgos, în fapt către „eterna pace" :

„Din chaos, Doamne,-am apărut
Și m-aș întoarce-n chaos...
Și din repaos m-am născut,
Mi-e sete de repaos."

„Eroarea" de calcul a lui Hyperion e că ar putea reîmpăca contrariile prin iubire. Adevărul e că în plan uman dragostea e cea mai înaltă formă de *rememorare* sau *reactualizare* a simetriei totale. Şi aceasta cere un sens expansional *negentropic*. De aceea, s-ar împlini cu adevărat prin ridicarea femeii la condiția de *stea*. Dar Cătălina simte că nu e posibil. Nemaifăcînd concesii iluzionării vane de tip romantic, geniul lui Eminescu își dovedește măsura supunerii la real. Cătălina e un moment al *stingerii eterne*. Ieșit din sine, prin întrupări, Hyperion deja a trecut prin acest moment. Dar Hyperion e „roata" întreagă, el e destinat să realizeze întregul circuit cosmic și nu se poate opri la „firul de colb", trebuie să meargă pînă la capăt. Raportîndu-se la „firul de colb" prins de *roată*, geniul se dovedește *nenorocos*. Avînd totul, el știe că nu are nimic „pe pămînt" : „nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc". [52] Dimpotrivă, Cătălina, care nu are nimic, are totul. A spus-o poetul în amintita scrisoare către Veronica Micle, apelînd la logica contradictoriului (v. cap. „Contradicțiile personalității").

Marea izbîndă artistică din *„Luceafărul"* se datorează *incifrării* cosmogoniei care în *„Scrisoarea I"* este expusă mult prea programatic. Raportul dintre cele două mari

Scanned with OKEN Scanner

poeme e unul asemănător cu acela dintre „*Baltagul*“ și „*Creanga de aur*“, raport dezvăluit cu subtilitate de către Al. Paleologu.[53] Dacă în „Creanga de aur“ Sadoveanu scrie un roman explicit al inițierii pe modelul mitului egiptean al lui Isis și Osiris, în „*Baltagul*“ același mit e mascat cu mare artă. Aidoma cu „*Luceafărul*“. Revenind la ideea că *punctul* din „*Scrisoarea I*“ este același cu Luceafărul. Ieșind din sine, el generează odată cu mișcarea spațiul și timpul — implicit simetria Muma / Tatăl :

„*Dar deodată-un punct se mișcă... cel întîi și singur. Iată-l*
Cum din haos face mumă, iară el devine Tatăl....“

Nu întîmplător perechea Muma / Tatăl revine de fiecare dată la întrupările Luceafărului :

„*Iar cerul este tatăl meu*
Și mumă-mea e marea.“
„*Și soarele e tatăl meu,*
Iar noaptea-mi este muma ;“

În sfîrșit, ultima fază a expansiunii este străbaterea „chaosului“ (= Muma : „Cum din chaos face mumă“) pînă la a ajunge la Tatăl (Demiurgos), redevenind el însuși Tatăl (= punctul : „iară el devine Tatăl“). Cu aceasta, spațio-timpul reintră în unitatea primordială a substanței necreate, autoanulîndu-se :

„*Noi nu avem nici timp, nici loc;*
Și nu cunoaștem moarte.“

Și :

„*Căci unde-ajunge nu-i hotar,*
Nici ochi spre a cunoaște,
Și vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a ne naște.“

Astfel, întreaga iubire a lui Hyperion este realizarea gîndului de naștere și de stingere a Universului, gînd stăpînit de bătrînul dascăl. Contradicția trăită de Luceafăr pare fără ieșire, dar nimic nu e contradictoriu în destinul personajelor. Paradoxal e că prin întrupările sale Hyperion abandonează *verticalitatea* energiei tensionale a erosului cosmic. Și totuși *moartea continuă* ră-

Scanned with OKEN Scanner

mîne singura şansă de reîntoarcere în sine de îndată ce ieşi din sine. De aceea, rămîne *„Luceafărul“* punctul de sfinx al întregii opere. „Eşecul“ lui Hyperion este eşecul universului în expansiune, destinat *morţii continui* prin pierderea *căldurii primordiale,* adică tocmai a iubirii. „Eşecul“ lui este un exemplu de *eşec al antitezelor,* o tipică eroare de Narcis. Demiurgos nu-l lasă să piardă această iubire prin *oprirea* în *moartea continuă :*

„Ei doar au stele cu noroc
Şi prigoniri de soarte,
Noi nu avem nici timp, nici loc,
Şi nu cunoaştem moarte.“

În consecinţă, adevăratul eşec al lui Hyperion ar fi fost metamorfoza lui definitivă în Cătălin. Cătălin şi Cătălina sînt „numere“ ordinale, temporale, semne ale succesiunii, deci ale *morţii continui.* Ne ciocnim iarăşi de o „contradicţie“ stranie, fiindcă, deşi supuşi *timpului,* Cătălin şi Cătălina nu *evoluează,* spre deosebire de Hyperion care trece prin toate fazele universului spre a rămîne el însuşi. Dacă Demiurgos este „număr“ natural — simultaneitatea totală a *substanţei necreate,* Hyperion include ambele extreme — om şi Demiurg, succesiune şi simultaneitate. Gîndul de „evadare“ al lui Hyperion constituie *axa* întregului poem şi raţiunea de a fi a Universului. Niciodată poate în poezia lumii dialectica atracţie-repulsie, simultaneitate-succesiune n-a luat o formă artistică de o mai adîncă simplitate, semn al maximei complexităţi, atingînd rigoarea limbajului matematic.

Dorinţa *deviată* a lui Hyperion (v. cap. „Maturitatea geniului“) există prin succesiunea *eului unic* în ceilalţi (Cătălin, Cătălina). Hyperion cunoaşte *moartea continuă* prin *gînd* (aspiraţia iubirii) şi *faptă* (întrupările) prin care devine egalul Cătălinei şi al lui Cătălin. Dar omul obişnuit pare a fi condamnat vieţii („vis al morţii eterne“), ocupă „un loc în vreme“ ; omul obişnuit este creat pentru universul „treaz“ ; geniul este deopotrivă egalul lui Dumnezeu şi al oamenilor (conform legii identităţii numerice). Experienţa geniului este mai complexă. Om şi Demiurg sînt extremele *unicului* închis. Trufia omului

Scanned with OKEN Scanner

e de a-şi fi luat drept model *egoismul* divinităţii. Geniul stă deasupra acestui antropocentrism absolut. Într-un fel, el ispăşeşte pînă la capăt „greşeala“ ieşirii din sine a Universului :

„O greşeală universul a comis. Din nemişcarea
Cea eternă în trecutu-i viermui un punct, din care
Îşi scrînti tot infinitul paraliticul lui somn,
Şi-espirarea lungă, cruntă, a pornirii lui rebele
E viaţa. Spre-echilibrul liniştitei întocmele
Realeargă tot ce este cu dor lung, nestins, insomn.“
(Moarte...)

Atît Hyperion cît şi bătrînul dascăl duc experienţa pînă la capăt, refăcînd, la nivele diferite, întreg ciclul cosmic. Se poate spune că toată opera eminesciană are ca motiv fundamental cosmogonia completă a *„Scrisorii I“*, surprinsă fie în porţiuni, fie integral. *„Memento mori“* este capodopera *morţii continui* la nivelul marilor comunităţi etnice, iar prozele despre metempsihoză surprind acelaşi aspect la nivelul individului uman. Eminescu e departe de a prelua pur şi simplu teoriile despre metempsihoză. El restructurează ideea vechilor egipteni pe paradigma viziunii sale cosmologice. Şi de astă dată, poetul se străduieşte să dea teoriei încarnării o bază „ştiinţifică“, matematică. Monadologia sa este matematică, antileibniziană. Leibniz era un adversar declarat al metempsihozei. Turnura pe care o dă Eminescu metempsihozei trebuie corelată neapărat cu cosmogonia eminesciană. Căutările sale nu sînt mistice şi nici absurde, de vreme ce şi savanţi de primă mînă ai veacului nostru au încercat să rezolve matematic chestiunea. Aşa s-a născut „universul în rotaţie“ al lui Gödel. Nu întîmplător paradigma cosmogoniei eminesciene include şi imaginea „roţii“ corelată cu *identitatea numerică* pe scara timpului. Dominînd „roata vremii“, geniul devine totodată „stăpînul fără margini peste marginile lumii“. Civilizaţiile din *„Memento mori“* sînt recucerite prin viziunea universului „în rotaţie“ şi în expansiune :

„Ascultînd cu adîncime glasul gîndurilor mele,
Uriaşa roată-a vremei înapoi eu o întorc“.

Scanned with OKEN Scanner

Gödel, cu toate obiecțiile ce i s-au adus (fiindcă sfidează logica obișnuită ; vezi și replica lui Eminescu dată celor de la *Junimea* după lectura la *„Sărmanul Dionis“* : „Asta-i o teorie care-i greu de înțeles“.), a demonstrat că „întoarcerea în trecut nu este absurdă din punct de vedere fizic“ și nu-i „în contradicție cu legile naturii exprimate prin ecuațiile lui Einstein“.[54] Această compatibilitate între universul gödelian și ecuațiile lui Einstein, recunoaște J. Merleau-Ponty, „dau o anumită greutate acestei demonstrații[55], mai mult, „intervenția insolită“ a lui Gödel „în felul său necuviincios și aproape scandalos“ este „înarmată cu un talent excepțional și cu o matematică invincibilă“.[56] Mai ales că universul în rotație nu exclude universul orientat temporal : „expansiunea încetinește rotația, contracția o accelerează“.[57] Legătura cu cele două forțe (de atracție și repulsie) se realizează, după aprecierea lui T. Gold, prin aceea că expansiunea orientează timpul din trecut spre viitor, iar contracția dintre viitor spre trecut.[58] Paradoxul e că expansiunea, în limitele sale finale, coincide cu contracția, reintrarea în punctul începuturilor. Eminescu a exprimat acest paradox prin simetria timpului :

„Vrei viitorul a-l cunoaște, te întoarce spre trecut“.

Iar în *„Glossă“* :

„Viitorul și trecutul
Sunt a filei două fețe,
Vede-n capăt începutul
Cine știe să le-nvețe ;“

Este un paradox îndeobște de ordin gnoseologic. Lenuier spunea că Heisenberg ne-a învățat cum că a cunoaște precis un fenomen „exclude... cunoașterea momentului exact în care s-a produs fenomenul“. Afirmație valabilă și pentru macrocosm. Virgil Stancovici lăuda geniul lui Eminescu pentru intuirea acestui adevăr într-o poemă ca *„La steaua“* : „Noi sesizăm astăzi semnalele unor corpuri care au existat cu miliarde de ani înainte. Geniul lui Eminescu a surprins acest lucru în poezia *La steaua*. Dar imaginea actuală a unui corp care nu mai există este urma lui luminoasă pe care a lăsat-o

Scanned with OKEN Scanner

în mișcarea lui atît cît a fost durata existenței lui". [59]
Să reamintim textul eminescian :

„Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie ;
Era pe cînd nu s-a zărit,
Azi o vedem, și nu e."

Deși sîntem departe de a fi epuizat bogăția gîndirii cosmologice eminesciene, considerăm suficiente probele care atestă că preocupările științifice ale poetului au fecundat fundamental universul stilistic și nu pot fi despărțite de acesta decît cu riscul sărăcirii gîndirii lui. A-i refuza poetului orice intuiție preeinsteiniană, cum se mai întîmplă și azi în numele unei înguste fidelități față de G. Călinescu, înseamnă a-l deservi pe Eminescu, înseamnă a deservi cultura națională, în sensul că faima universală a poeților depinde în mare măsură de ideile pe care le vehiculează critica. Oricum, de vrem ori de nu vrem textele poetului grăiesc prin ele însele. Și de aceea se cuvine să dăm crezare celor care se pricep mai bine decît criticii să aprecieze *competența* științifică a lui Eminescu, modernitatea intuițiilor sale. Acad. Aurel Avramescu, de exemplu : „Depășirea viziunii naiv-folclorice a naturii în creația poetică a lui Eminescu și situarea pe o poziție științifică a concepției despre lume, în toată generalitatea și grandoarea ei, reprezintă o latură a personalității, care poate pasiona deopotrivă pe literați și pe oamenii de știință. Marele nostru poet a fost un cetățean al cosmosului în înțelesul cel mai actual al cuvîntului, acela care ni se impune azi prin cucerirea spațiului interplanetar de către om, din observarea directă, extraterestră a aerului.

Caracterul științific al concepției sale asupra lumii (Weltanschauung) apare în opera literară ca un substrat cu manifestări surprinzător de juste, care rezistă timpului într-o epocă de «revoluție» a fizicii, de extindere nemaipomenită a orizontului cosmic. (...).

Puterea analizei matematice, rolul major al legilor fizice și extinderea lor în întreaga natură se profilează în conștiința poetului din studii, care deși nu sînt deosebit de ample, excelează printr-o selecție remarcabilă

Scanned with OKEN Scanner

din punctul de vedere al generalității și importanței pentru progresul ulterior al științei". [60]

Cînd în 1979 „îndrăzneam" într-un scurt eseu din revista „Cronica", să susținem importanța intuițiilor preensteiniene pentru viziunea stilistică eminesciană, un universitar ieșean s-a înfuriat, pur și simplu, declanșînd ulterior o campanie de presă împotriva subsemnatului, calificînd cu un debit verbal de-a dreptul suspect, drept „bazaconii" afirmațiile noastre, o profanare la adresa lui Eminescu etc. Bineînțeles, micul Picard ivit peste noapte, înarmat cu știința ciuntirii citatelor, a răstălmăcirilor, va fi putut să facă impresie în rîndul celor neavizați. Nimic mai ușor decît atitudinea inchizitorială, dogmatică, într-un teritoriu literar în care nu ai nimic de spus. Partea plină de umor a disputei a constat în aceea că autoritarul eminescolog ajungea să admită necesitatea *modernizării* criticii, dar în conformitate cu sănătoasa normă farfuridiană: „să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica".

Scanned with OKEN Scanner

V. AL TREILEA CERC DIALECTIC. LOGOSUL

A. Către o nouă estetică — B. Magia cuvîntului — C. „Complexul Lear" — D. Degradarea cuvîntului.

A. CĂTRE O NOUĂ ESTETICĂ. Viziunea cosmologică modernă a început să-şi creeze destul de tîrziu o estetică pe măsura complexităţii sale. Aşa că, din punct de vedere istoric, este explicabilă receptarea lui Eminescu la nivelul esteticii romantice. Diversele avangarde s-au manifestat, în genere, sub stindardul a ceea ce s-a numit *antiartă*. Teoria relativităţii coroborată cu fenomenul *relaţiei de incertitudine* din gîndirea fizică a lui Heisenberg, a generat în prima jumătate a secolului o concepţie filosofică şi stilistică ultrarelativistă care a culminat cu diversele filosofii ale *disperării* prelungite în artă.[1] În fapt, viziunea cosmologică instituită de ştiinţa contemporană nu conducea prin sine la antiartă, fenomenul avînd rădăcini în marile zguduiri sociale şi în cele două conflagraţii mondiale ale secolului. Viziunea cosmologică einsteiniană era, în realitate, receptată prin filiera crizei europene a gîndirii inaugurată de modelul cosmologic schopenhauerian. Se verifică, în acest caz, teoria L. Blaga—Ioana Em. Petrescu privitoare la afundarea artiştilor într-un model cosmologic de *împrumut*. Chiar şi marii artişti care depăşeau insemnele crizei, erau receptaţi sub spectrul acesteia. Cazul unui Brâncuşi, Th. Mann, Proust, Mircea Eliade etc. Cu un scriitor ca M. Sadoveanu a trebuit să se procedeze la o considerare exclusiv sub girul tradiţiei, deşi marele prozator este creatorul unui univers stilistic pe măsura veacului nostru. Ca şi în cazul lui Eminescu, „întoarcerea în trecut" a însemnat pasul decisiv spre viitorul artei. (Vrei viitorul a-l cunoaşte, te întoarce în trecut.").

Scanned with OKEN Scanner

După opinia lui W. Heisenberg, *antiarta* este o criză comparabilă cu deruta din fizica de la începutul secolului, derută provocată de răsturnările revoluției einsteiniene și care a însemnat un stadiu pregătitor pentru uriașele realizări ulterioare. Aidoma antiarta, pronostica fizicianul, nu-i decît un stadiu ce „va conduce la o nouă epocă a formelor clare.“ [2] Deoarece cosmologia modernă evidențiază *armonia* universului, nu la nivelul ideilor platoniciene, ci ca realitate inconfundabilă. Într-o vreme a disprețului pentru „formele clare“, Heisenberg nu s-a sfiit să-și exprime simpatia pentru romantism, pe care îl găsea mai apropiat de esența universului decît antiliteratura. Să mai adăugăm faimosul „platonism“ gnoseologic trecut prin Kant al fizicianului și vom înțelege mai exact sensul „întoarcerii“ lui Eminescu la romantici, Platon și Kant. Neaderența poetului la modernismul „epigonilor“ autohtoni sau la experiențele de ultimă oră de la Paris se motiva tocmai prin lipsa, la aceștia, a unei estetici totalizante, prin credința că au rupt [3] cu marele vizionarism shakespearian sau romantic, amenințați fiind de o cunoaștere seacă, fragmentară, din care *inima* era expurgată. În fragmentul de proză „Moș Iosif“, se spune despre „moderni“ : „Cu drept cuvînt presupunea cum că ei nu au decît lustrul esterior a unei culturi pe cari n-o înțeleg, nici nu știu s-o reprezinte — toți acești oameni tineri erau atît de deșerți, atît de lipsiți de cunoștințe, încît i-ar fi fost lesne să-i rușineze prin întrebările sale, de natură mireană chiar.“ Prin contrast, gîndirea naturală, mitică i se pare mai apropiată de idealul său gnoseologic. Desigur, Eminescu se referea mai ales la situația din țară, necunoscînd marea poezie modernă a timpului, dar nici nu avea nevoie de așa ceva, după cum nici Rimbaud n-avea nevoie de Eminescu spre a fi el însuși, deși ambii se întîlneau în vizionarism poetic. Și tocmai prin independența lui față de contemporani Eminescu a depășit mòdele, întrecîndu-și veacul.

Heisenberg prevedea o „nouă epocă a formelor clare“. Înarmat cu o viziune cosmologică confină, Eminescu năzuia să unească pasiunea romantică și echilibrul artei clasice, naturaleța poeziei populare cu vizionarismul dantesc sau shakespearian, „armonia lui Plato“ cu uni-

Scanned with OKEN Scanner

versul expansiv al vechilor indieni etc., toate într-o nouă structură de artă totală. Aceasta a fost rațiunea imensei lui sete de „forme perfecte" :

„Și eu, eu sunt copilul nefericitei secte
Cuprins de-adînca sete a formelor perfecte ;"

Etiemble (despre care nu se poate spune că era străin de estetică) scria cam în aceeași vreme cu Heisenberg : „...se încheie timpul desperării, al artificiului și se deschide, pentru o poezie îmbogățită de o sută cincizeci de ani de romantism, în fine, speranța speranței și a ordinei. Pe scurt, speranța unui nou clasicism". [4] Mircea Eliade, din aceeași nevoie de sincronizare cu modelul cosmologic instituit de fizica modernă și plecînd din realitatea gîndirii mitice, a exprimat și mai convingător asemenea aspirație : prin dadaism, suprarealism, dodecafonism, „muzica concretă", prin Joyce, Beckett, Ionesco etc. — remarcă el — s-au dărîmat limbajele artistice amenințate de formalism și degradare. Dar numai epigonii „se mai înverșunează să dărîme ceea ce a și căzut în ruine" și creatorii mari nu acceptă „să se instaleze printre dărîmături". Savantul miturilor credea că reducerea limbajului artistic la „starea primordială de *materia prima* nu este decît un moment al unui proces mai complex, întocmai ca în concepțiile ciclice ale societăților arhaice", acel „haos" urmat de „o nouă creație, comparabilă cu o cosmogonie". [5] Cum vom vedea, Eminescu va realiza întreg ciclul — întîi va „dărîma" limbajele degradate și, totodată, va înfăptui un nou act „cosmogonic" la nivelul artei.

Așadar, Heisenberg nu emitea o simplă ipoteză. În ultima vreme, neoretorica a pășit pe o cale asemănătoare. Renato Barilli sesiza că micul cerc vicios impus de purismul metodologic al formaliștilor ruși a fost contracarat încă de la începutul secolului de către doi dintre marii poeți moderni — Ezra Pound și T. S. Eliot. Ezra Pound, crede Barilli, este primul poet modern care reclamă responsabilitatea față de limbajul degradat, iar T. S. Eliot e lăudat pentru efortul de a reda poeziei contemporane dimensiunea vizionară a unui Dante. [6]

Scanned with OKEN Scanner

Barilli citează în sprijin aceste cuvinte ale lui T. S. Eliot : „Dante trăia într-o epocă în care oamenii aveau încă viziuni. (...) Noi nu avem decît vise și am uitat că a avea viziuni — o îndeletnicire sortită acum celor anormali și celor inculți — era altădată un mod de a visa mai semnificativ, mai interesant și mai disciplinat".

Eminescu spusese : „Iar în lumea cea comună a visa e un pericul, / Căci de ai cumva iluzii, ești pierdut și ești ridicul". Și ceea ce T. S. Eliot aprecia la Dante nu lăuda oare Eminescu la Shakespeare în binecunoscuta scrisoare-comentar la *„Epigonii"* : „Predecesorii noștri credeau în ceea ce scriau, cum Shakespeare credea în fantasmele sale, îndată însă ce conștiința vede că imaginile nu sunt decît joc, atunci, după părerea mea, se naște neîncrederea sceptică în propriile sale creațiuni." Cuvinte spuse de un tînăr de numai 20 de ani cu 50 de ani înaintea lui T. S. Eliot !

Dar aceste coordonate nu-și pot dezvălui cu adevărat însemnătatea decît corelate cu esența Logosului eminescian.

B. MAGIA CUVÎNTULUI. Este o dimensiune a oricărei poezii. Ritualurile, magiile șamanilor, oratoria, spectacolele dramatice ale celor vechi se întemeiau, în primul rînd, pe cuvînt ca ipostază a magiei sunetelor. Cazul lui Orfeu care a îmblînzit fiarele cu cîntecul său. „La început a fost cuvîntul" decreta Evanghelistul Ioan. Modernii au reînviat încrederea nețărmurită în cuvînt Émile Benveniste spunea : „Nu există putere mai înaltă și toate puterile omului... decurg din ea. Societatea nu e posibilă decît prin limbă, de asemenea și individul". [7] De la Vico la Herder pînă la Mallarmé și Roman Jakobson limbajul constituie adevăratul miracol uman și fără el nu e de conceput nici un act de cunoaștere.

Eminescu a fost și el marcat de timpuriu de puterea și vraja cuvîntului. Ca și Herder sau în secolul nostru un Benjamin Lee Whorf, poetul român merge pînă acolo încît să susțină că omul e sub stăpînirea limbii și nu invers : „Nu noi sîntem stăpînii limbii, ci limba e stăpîna noastră". [8] Și : „Limba și legile ei dezvoltă cugetarea". [9] Nu altceva susținea B. L. Whorf prin ipoteza

Scanned with OKEN Scanner

sa, care ambiționa să fie o „nouă teorie a relativității". [10] Limba națională imprimă structuri sufletești specifice, orientează și organizează viziuni asupra lumii, demonstra Whorf. Eminescu afirma și el că „spirit și limbă sînt aproape identice, iar limba și naționalitatea asemenea" și „numai în limba sa omul își pricepe inima pe deplin". Mai mult : „Copilul nu învață numai a vorbi corect, el învață a gîndi și a simți românește". [11] Vraja limbii e comparabilă cu aceea a harfei lui Orfeu. Eminescu credea atît de mult în muzicalitatea limbii române, încît o identifică, pur și simplu, cu muzica : „Limba e muzica celui mai mare maestru al ei, muzica nu e decît limba română pusă-n muzică". Mirajul cuvîntului este egalat la Eminescu doar de obsesia *numărului,* a limbajului matematic. Toate, în definitiv, sînt izomorfii ale Logosului. Interesul pentru limbajul numerelor a venit însă tîrziu, fiindcă, în copilărie și adolescență, nechibzuința dascălilor îl va îndepărta de matematică. În schimb, geniul său fusese fascinat de timpuriu de cuvîntul *basmului.* Dar în Archaeus — monada stilului său — se ascund toate limbajele — Logosul însuși. În Archaeus sălășluiesc și basmul, și numărul. El e identic cu simetria totală a substanței transcendente, închizînd în sine tainele armoniei eminesciene. De aceea, s-ar putea spune că Eminescu descinde în poezie și în lume direct din Paradis, din Logos. El s-a trezit pe lume *romantic.* („Eu rămîn ce-am fost : romantic".) Faptul marchează întreaga sa existență și operă. Și Paradisul lui imanent a fost *limba română. Căldura* primordială acumulată prin împăcarea și tensiunea contrariilor s-a incifrat în *cuvînt.* Ea coincide cu *iubirea dintîi* cunoscută ca Logos — iubirea mamei. Nu e nimic aici din tendința de vulgarizare pe care o încearcă unii psihanaliști fără har. Acest *Logos-iubire,* care este cheia tuturor începuturilor, s-a manifestat atunci ca *poveste.* Magia cuvîntului coincide la Eminescu cu vraja glasului mamei depănînd povești. Simetria perfectă a spațio-timpului se confundă la el cu acest *vaier* primordial, glasul mamei, *glasul-poveste.* „Dorul nemărginit" de mai tîrziu este alergarea neistovită, prelungă spre căldura Logosului dintîi. La treizeci de ani, poetul s-ar dori încă iubit de femeie așa cum își

Scanned with OKEN Scanner

iubește mama copilul : „Să te simți încă o dată de șapte ani, să asculți cu aceeași naivă curiozitate poveștile pe care ți le spune ea, să simți cu aceeași pietate mîna ei, să te simți protejat de o mînă albă, frumoasă și fină, și să știi, să știi totdeauna că acel amor al ei e flacăra arzătoare, de care ea însăși te păzește pentru a nu te nenoroci. Și numai cînd ți-e frig, foarte frig ea te apropie de sine, îți hrănește mintea cu povești, sufletul cu sărutări, pînă căzut în niște friguri dulci și fără durere, adormi liniștit și surîzînd, știind că ea, pînă și în somnul ei, lăsîndu-și capul pe pieptul tău, îți numără cu urechea deșteaptă încă bătăile inimii și te iubește — și mult te iubește". [12]

De două ori poetul corelează dragostea maternă cu Logosul *(poveștile)*. Psihanaliza ar vedea aici eufemizarea incestului. În realitate, e tocmai eliberarea de incest prin devierea iubirii în *poveste*. Și de aici gîndul eminescian străbate pînă la esența și izvoarele Logosului. Devine tulburătoare asimilarea, aparent lipsită de noimă, a arheului cu spațio-timpul și povestea. Archaeus este *axis mundi,* punctul de dinaintea *genezei*. Dezlegînd taina arheului în poveste, poetul găsește calea stăpînirii spațio-timpului : „Pămîntul umblă cum umblăm noi în vis. Departe ajungem și totuși pe loc sîntem. Iar în urmă și înainte nici nu s-a mărit, nici nu a scăzut distanța, căci e nemărginită. (...) Unde este timpul ? S-ascultăm poveștile, căci ele cel puțin ne fac să trăim și-n viața altor oameni, să ne amestecăm visurile și gîndurile noastre cu ale lor... În ele trăiește Archaeus..."

Prin poveste, Eminescu realizează simultan și o anume solidaritate cu matricea stilistică românească. [13] Exagerînd lucrurile, s-ar putea spune că stilul Eminescu este și o creație a poveștii românești ca și în cazul lui I. Creangă sau M. Sadoveanu. Glasul-poveste al mamei — ceea ce J. Derrida va numi *urmă,* împrăștie vraja-i stăpînitoare peste tot ce devine cu adevărat *cuvînt*. Asocierea iubitei cu mama nu mai are darul să impacienteze. Invers, în glasul iubitului, femeia descoperă „urma", cuvîntul primordial al poveștii :

Scanned with OKEN Scanner

„Ah, ce fioros de dulce pe buza ta cuvîntu-i !
Și cu focul blînd din glasu-ți tu mă dori și mă cutremuri,
De îmi pare o poveste de amor din alte vremuri ;“
(Scrisoarea IV)

„Focul blînd din glas“ este energia tensională manifestată ca dragoste, moștenire dintr-o „poveste de amor din alte vremuri“. Cuvîntul e „dulce“, e „miere“, e „vrajă“. Hyperion iese din cochilia lui de stea prin Logos, acel *descîntec* din cantilena teurgică a fetei de împărat :

„Cobori în jos, luceafăr blînd,
Alunecînd pe-o rază,
Pătrunde-n casă și în gînd
Și viața-mi luminează !“

Magia cuvîntului iubitei este cheia de la poarta Paradisului :

„Tu tremuri, tu cauți, tu murmuri, tu rîzi,
Cu glasul tău dulce tu raiu-mi deschizi,“
(Frumoasă și junǎ)

Cuvîntul iubitei este *umbra gîndurilor* poetului : „Umbra gîndurilor mele / Era dulcele-ți cuvînt.“ (Perpessicius, II, p. 95). Și : „Vorba ta-i ca lamura de miere“. Dintre numeroasele exemple, mai citǎm : „Ah, brațul tău rotund e alb — se lasă / Cu grație pe umerii-mi — privesc / În ochii tăi, în fața ta — în gura junǎ, / S-ascult uimit la vorba ta nebună !“ *(Iubită dulce, o, mă lasă...)* ; „Ș-al coardelor grai, / Frumos ca din rai, / Amestecă-n vorbe de miere / Durere :“ *(Ecò)* ; „Lin tremură glasul ei blînd în noapte.“ *(Odin și Poetul)* ; „...eu pentr-un cuvînt / Din gura ta cea dulce, m-aș duce în mormînt.“ *(Pierdută pentru mine...)* ; „De ce cuvîntul buzei e lamură de miere ?“ *(Mureșanu)*.

În viața de toate zilele, poetul n-a fost de la începuturi un tăcut, după mărturia lui Slavici, cunoscînd plăcerea cuvîntului : „Una din marile mulțumiri ale vieții lui era să steie de vorbă, să-și deie pe față gîndurile și să ispitească pe alții, fie aceștia oameni pe care îi socotea mărginiți, ceea ce în adevăr și erau“. Și-a ales pînă și prieteniile în funcție de gradul de naturalețe a cuvîn-

Scanned with OKEN Scanner

tului, l-a ispitit şirieneasca lui Slavici, s-a simţit atras de geniul verbal al lui Caragiale, deşi nu-i putea suporta „cinismul", iar marea prietenie a vieţii lui, prietenie ce a uimit şi a derutat, a fost I. Creangă, chintesenţă unică de cuvînt natural, căci, după glasul mamei, limba lui Creangă, probabil, a fost cea mai mare minune întîlnită de Eminescu. Ei dispăreau zile întregi din societate. Întrebaţi ce fac atîta timp împreună, răspundeau că *stau de vorbă,* fapt pe care nici Gh. Panu, nici I. Negruzzi nu-l pricepeau în toată adîncimea, cum reiese din amintirile lor de la *Junimea.* Justificat observa Umberto Cianciolo : „Din punct de vedere uman, Creangă a avut meritul de a face pe Eminescu să-şi trăiască poate cele mai senine şi mai sănătoase ceasuri din viaţa sa şi, pe de altă parte, să-i înrădăcineze şi mai mult în suflet un entuziasm conştient pentru patrimoniul inepuizabil şi pur autohton şi rural al folclorului românesc". [14]

La Blaj, după unele mărturii, singurul lucru care i-ar fi plăcut în întregime, a fost darul de povestitor al lui Nicolae Mihu, „un sacagiu care sta toată vremea la taclale în piaţa oraşului". [15] Cu această încredere în disponibilităţile cuvîntului, Eminescu se dovedea confin cu poezia romantică, dar şi cu acea „alchimie du verbe" a lui Rimbaud şi a liricii moderne, în genere. Atît romanticii germani, cît şi cei francezi vădesc o nemărginită încredere în puterea cuvîntului. Pentru Novalis, poetul este centrul lumii, identic cu legendarul Orfeu menit să umanizeze totul : „Rostirea în versuri a poetului deţine o putere magică ; chiar şi cuvintele obişnuite apar în armonii încîntătoare şi îi îmbată pe ascultătorii fermecaţi". [16] Ca şi Eminescu, Novalis asimilează şi basmul cu magia cuvîntului poetic. Poetul este cea mai importantă fiinţă din univers, după divinitate.

Simboliştii vor duce pînă la ultimele consecinţe magia eufonică a romanticilor, liricul „devine mag al sunetelor", cum spune H. Friedrich. [17]

Că Eminescu este unul dintre marii maeştri ai „alchimiei verbale" din poezia lumii nu mai încape îndoială. Şi totuşi între Eminescu şi romantici sau simbolişti intervine o breşă ; căci, dacă *poezia pură,* în genere, ri-

Scanned with OKEN Scanner

dică pînă la cele mai înalte culmi optimismul lingvistic de esență orfică, în cazul poetului român are loc o trezire dramatică din marea iluzie muzicală a limbajului. De aceea, Eminescu repune în discuție toate legile universului, respectiv legile limbajului, aidoma personalităților de vîrf ale culturii universale : un Confucius, un Platon, un Dante, un Newton sau Kant.

În plinătatea mirajului lingvistic, se insinuează de timpuriu o neliniște devenită repede amărăciune și apoi sarcasm de forța blestemelor biblice. O experiență nouă are loc în poezia lumii. Să-l urmărim pe Hyperion din clipa cînd, încrezător în magia cuvîntului, ascultă de îndemnul vorbelor fetei de împărat. Gîndul ne duce la o situație asemănătoare din poema *„După melci“* a lui I. Barbu, poemă mai apropiată, în această privință, de *„Luceafărul“* decît *„Riga Cripto și lapona Enigel“*. Melcul, ca și Luceafărul, se lasă abandonat vrajei cuvîntului și iese din cochilie ; Hyperion iese aidoma din cochilia lui de stea. Dar, în ambele cazuri, această *ieșire* se dovedește a fi fatală. Melcul îngheață. Nu este oare aceeași *răceală* care îl cuprinde și pe Hyperion în final ? Moartea melcului e recepționată de sufletul copilului care izbucnește în plîns, regretînd gluma, *descîntecul* dovedit a fi fost minciună. Și vorbele aprinse de dor ale fetei de împărat s-au dovedit a fi false, în pofida sincerității lor provizorii. Aidoma copilului nefericit, Cătălina pare a-și regăsi ingenuitatea vag, în scena din codru, cînd repetă formula magică :

„— Cobori în jos, luceafăr blînd,
Alunecînd pe-o rază,
Pătrunde-n codru și în gînd,
Norocu-mi luminează !“

Dar Cătălina nu e conștientă de drama provocată. Ea se conformează acelorași scheme, aceleiași formule cu care biruise de două ori. Acel plîns tîrziu al copilului din *„După melci“*, ca semn al lucidității și regretului, îl găsim și în creația eminesciană într-o poemă de tinerețe, *„Venere și madonă“*, cînd femeia învinuită de minciuna cuvintelor ei, regăsește ingenuitatea plînsului, atrăgîndu-și iertarea.

Scanned with OKEN Scanner

„Ștergeți ochii, nu mai plînge !... A fost crudă-nvinuirea,
A fost crudă și nedreaptă, fără reazem, fără fond.“

În schimb, *răceala* lui Hyperion este definitivă :

„Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece.“

Este *răceala* nu față de ființele umane, în genere, cum s-a crezut uneori, cît în fața *cuvîntului care nu mai comunică*, acele vorbe înșelătoare ale Cătălinei ca simple formule magice. Și nu e vorba de minciuna obișnuită. Iubirea fetei de împărat este, în felul ei, profundă și sinceră. Și totuși există în ea o *inconștiență* care slujește un logos în degradare. E ceea ce modernii vor numi *logocentrism*. Veritabila dramă a omului e inconștiența acestei condiții, care anulează intelectul și atunci mintea, cum spune poetul, „devine incapabilă de a afla adevărul“. Universul uman e atunci un noian de vorbe în care cuvîntul e mort :

„Din mii și mii de vorbe consist-a voastră lume“
(Ca o făclie...)

Vers anunțînd înfricoșătoarea decizie a unui poet al secolului nostru, Karl Wolfskehl :

„Și mii de vorbe de-ați avea
Cuvîntul, cuvîntul e mort.“
(Cîntecele exilului)

Nu mai e nimic din optimismul lingvistic al romanticilor și simboliștilor. Glasul-magie al căldurii materne se vedea ucis. Toate amenință să aparțină acum unui spațio-timp dereglat, agonic, alergînd haotic ca într-un nou Turn Babel. Dante știa că urcă din Infern în Paradis ; Eminescu se vede alunecînd din Paradis în Infern. Există ceva straniu care îi mînă pe oameni să se ascundă prin vorbe chiar de ei înșiși spre propria lor distrugere. Mister care chinuie luciditatea exacerbată a „omului din subterana“ dostoievskiană cît și pe aceea a lui Hamlet. Dacă demagogii — spune Eminescu — ar fi conștienți de starea lor, s-ar termina cu ei. Dar nu sînt și nu pot fi.

Scanned with OKEN Scanner

Și astfel poezia devine neputincioasă. Novalis credea în forța magică a cuvîntului. Dar dacă tocmai această *magie* e vinovată ? se întreabă Eminescu. Ne amăgim că lumea se schimbă cu „frînturi de limbă". Chintesență a spiritualității umane, cuvîntul este totodată marele vinovat :

„Vorbele iubirii moarte
Vinovate-mi stau în față,
Dovedite de minciună
Cer să sting a lor viață".
(Foaie veștedă)

„Uciderea" cuvîntului rămîne, așadar, singura cale de salvare a cuvîntului ca Logos. Einstein, într-o situație asemănătoare, a înlăturat logica aristotelică amenințată cu degradarea prin determinismul mecanicist care domina știința. Universul gîndit de el impunea acest sacrificiu. Psihanaliștii au identificat aici schema „complexului Oedip". Determinismul mecanicist constituia „autoritatea tatălui". Vorbele mincinoase (nu numai ale iubirii) cer poetului *să stingă a lor viață*. Dar în cazul poeților lucrurile sînt mult mai complicate. Homer o știa bine cînd l-a pus pe Ulise să-și astupe urechile în trecere pe lîngă sirene. Însă Ulise este deja un om practic, un avertizat. Ceea ce nu se întîmplă cu nefericitul rege Lear. Experiența lui Lear este o experiență de *limbaj*. De aceea, credem că se poate vorbi de un adevărat „complex Lear", care este, probabil, complexul central al operei lui Shakespeare, care acoperă și dă substanță stilistică tuturor celorlalte complexe analizate de specialiști (Oedip, Ofelia etc.). [18]

C. „COMPLEXUL LEAR". Critica tradițională a fost sensibilă îndeobște la un Eminescu făuritor de euritmie inegalabilă, identificîndu-i limbajul poetic — și pe bună dreptate — cu suprema expansiune a limbii naționale. Numai că nu s-a observat complexitatea drumului parcurs de poet, drum care trece printr-o masivă respingere a cuvîntului degradat. Un anume aspect totuși nu a fost neglijat, deși cel mai la îndemînă pe care ni-l ofe-

Scanned with OKEN Scanner

rea momentul lingvistic românesc — lupta pentru o limbă națională modernă în contra „stricătorilor de limbă“ de orice soi. În acest curent general e încadrabil și Eminescu. Acțiunea fusese începută încă de *Școala ardeleană* și desăvîrșită de pașoptiști, încheindu-se cu epoca marilor clasici. În acest proces, se pot distinge trei stadii mai importante :

a) lupta pentru o limbă normată, literară, cu impunerea alfabetului latin acceptat și de Academie ;

b) strădania de a curăța limba națională de exagerările cosmopolite (franțuzisme etc.) ;

c) subminarea *formelor fără fond* în limbă prin răsunătoarea campanie a lui T. Maiorescu în contra „beției de cuvinte“.

La Eminescu, se pot găsi atitudini încadrabile, mai cu seamă, în ultimele două puncte. Și totuși marele poet se detașează cu mult de strictele probleme ale limbii literare din epocă.

În primul rînd, pentru dînsul chestiunea limbii literare fusese rezolvată de generațiile anterioare. El era de părere că limba română se constituise deja, ajunsese la desăvîrșire cu N. Bălcescu, I. H. Rădulescu, Al. Odobescu, V. Alecsandri, I. Creangă, I. Slavici. Bunăoară, limba lui Bălcescu era o „dovadă că limba românească, pe vremea lui și înainte de dînsul, era pe deplin formată și în stare să reproducă gîndiri cît mai înalte și simțiri cît de adînci...“ [19] Mai mult, chestiunea „maturizării“ limbii este extinsă la nivel european ; poetul crede că nu există popor modern „care să nu se fălească cu limba și naționalitatea, și aceasta cu drept cuvînt“. „Nu mai puțin — adaugă el — croații, maghiarii, românii au limbi deosebite, pe deplin capabile de a reda orișicare formă a culturii europene.“ [20]

În fața acestor limpezi mărturii, este insuficient a-l valorifica pe Eminescu doar ca făuritor de limbă literară.

În al doilea rînd, aspectul cel mai adînc al năzuințelor eminesciene depășea pe acela al luptei în contra „stricătorilor de limbă“. Cosmopolitismul în sine i se părea o pseudoproblemă, fără șanse de izbîndă. Poetul merge pînă acolo încît găsește cosmopolitismul imposibil : „Am susținut întotdeauna că cestiunea cosmopolitismului e una

ce nu există. // Să nu fim inventivi în cestiuni a căror înțeles ar fi greu de definit pentru fiecare dintre noi. Poate că ar esista cosmopolitism — dacă ar fi *posibil*. Dar el e imposibil. Individul care are dorința de-a lucra pentru societate nu poate lucra pentru o omenire care nu există decît în părțile ei concrete — în naționalități. Individul e osîndit prin timp și spațiu de-a lucra pentru acea singură parte căreia el îi aparține. În zadar ar încerca chiar de-a lucra deodată pentru toată omenirea, el e legat prin lanțuri nedesfăcute de grupa de oameni în care s-a născut. Nimic nu e mai cosmopolit decît matem(at)ica pură d. es., și cu toate astea omul de știință va fi silit să o scrie într-o *limbă* oarecare și prin acest mediu de comunicare ea devine întîi și-ntîi proprietatea *unui* grup de oameni, a unei naționalități, și acea naționalitate privește pe omul de știință de al său ori cît teoriile lui ar putea să aparțină omenirii întregi". [21]

În al treilea rînd, cum deja s-a scos în evidență, poetul însuși a putut fi acuzat că e un „stricător de limbă", că adică — trecînd peste patima detractorilor — Eminescu nu se îngrijea propriu-zis să cultive forma calofilă și corectă literar, cum au admis — profitabil pentru poet — și nume ilustre precum G. Călinescu sau Iorgu Iordan. [22] Eminescu a înțeles că și stindardul corectitudinii limbii literare poate să fie un indiciu al degradării limbajului, periclitarea esenței gîndirii, cum va spune peste ani Martin Heidegger : „O simplă folosire îngrijită a limbii încă nu dovedește că am evitat această periclitate a esenței. Astăzi, o asemenea folosire ar putea chiar să indice mai degrabă faptul că nu vedem încă deloc pericolul și că nu-l putem vedea deoarece pînă acum noi i-am ignorat constant chipul." [23]

În sfîrșit, mai multe tangențe par să existe între Eminescu și faimoasa teorie a „formelor fără fond". Nu putem tăgădui că aici s-a manifestat unul din punctele forte ale spiritului critic maiorescian la care s-a raliat, din altă direcție, și Gherea. A fost o împrejurare greu de neglijat, dacă nu singulară printre țările de atunci ale Europei. Eminescu a fost și el îngrijorat de lipsa de organicitate în procesul de „sincronizare" cu Europa. Acest fapt e vizibil în toată opera. Se poate ca împrejurarea

Scanned with OKEN Scanner

să fi favorizat prima critică europeană a ceea ce se va numi ulterior *degradarea limbajului.*

Dar „formele fără fond" rămîn, în cele din urmă o teorie de interes local. Maiorescu însuși nu și-a dus mai departe intuițiile critice și s-a oprit cu precădere la plăcerea de a ridiculiza „beția de cuvinte" de la revistele adverse. Credem că Eminescu se desparte și în această privință de mentorul junimist prin cîteva atitudini esențiale :

1) Teoria „formelor fără fond" se referă la o anume situație din istoria României. Eminescu depășește cu mult granițele acestui spirit, constatînd degradarea generală a limbajelor în toate domeniile. El atacă nu numai logoreea liberalului român, ci și „frazeologia" hegeliană sau pozitivismul lui Compte.

2) „Beția de cuvinte" vizată de Maiorescu nu coincide total cu demolarea *logocentrismului* la Eminescu din pricină că poetul se despărțea de maestru printr-o gnoseologie nouă, opusă maiorescianismului. Maiorescu descoperă slăbiciunea adversarului în nerespectarea „logicii" de tip clasic, în primul rînd. El numea asta *patologie* a gîndirii, pe urmele observației lui Darwin care studiase comportamentul maimuțelor îmbătate cu ceai, cafea sau spirtoase. În planul limbii, o asemenea „beție" se manifestă prin : „pierderea oricărui șir logic, contrazicerea gîndurilor puse lîngăolaltă, violența nemotivată a limbajului". [24] Or, asemenea acuzații, dacă ne gîndim bine, au fost aduse și lui Eminescu (lui Maiorescu i-ar fi displăcut, cu siguranță, ideea „dereglării tuturor simțurilor" de sorginte rimbaldiană !), i-au fost aduse, zicem, nu numai de către detractori, ci și chiar de către junimiști, iar mai tîrziu de către Ibrăileanu care, referindu-se la unele articole și la poezia *„Venere și madonă"*, spunea că poetul e „retoric, beție de cuvinte". [25]

Altminteri, poetul știa că diferența dintre el și Maiorescu vine din divergențele asupra *logicii,* fapt subliniat și de G. Munteanu care arăta că „iritarea cea mai persistentă a poetului" împotriva spiritului maiorescian venea în contra logicii severe, dogmatice, riguros deterministe. [26] Eminescu a polemizat direct cu „teoria for-

Scanned with OKEN Scanner

melor fără fond", care îi provoacă neîncredere și o ironizează, întrucît viza și generația de la 1848 ; iar școala maioresciană, cu aerul de „civilizațiune și gravitate" era, „din nenorocire", „numai o mască, ce ascunde adeseori numai foarte rău tendința cea adevărată și ambițiunea personală". Și poetul își asumă limpede o altă misiune : „Și dacă e vorba pe masca jos ! apoi masca jos de la toți și de la toate, astfeli încît fiecare să-și vadă în fundul puținătății sale". [27] Într-un fel, Maiorescu devenise pentru poet simbolul „autorității paterne" în cultură și chiar în viața personală. N-au mers oare lucrurile pînă la intervenția „paternă" în viața sentimentală a poetului, în ajutorarea în momentele grele ale vieții sau în administrarea manuscriselor timp de două decenii ? A fost, într-adevăr, un noroc pentru literatura română întîlnirea acestor doi bărbați iluștri !

3) Scriitorul din acea vreme cu care se întîlnea Eminescu în reconsiderarea limbajului era I. L. Caragiale, dar din perspective și finalități diferite. Critica literară a remarcat că I. L. Caragiale își depășea contemporanii prefigurînd estetica absurdului și Eugen Ionescu este întîiul care vede în marele dramaturg propriul său „precursor", deși — evident — nu poate fi vorba de structura antiliteraturii așa cum se manifestă în secolul nostru. [28] Așadar, geniala intuiție stilistică a lui Caragiale este egalată în epocă doar de Eminescu. Ei merg pînă în zonele adînci ale misterului existențial, avînd revelația *morții cuvîntului*. Caragiale creează pentru prima oară în literatura lumii — în cunoștință de cauză — personaje care vorbesc spre a nu mai comunica. Dar e vorba de o *necomunicare* încă jovială, patriarhală, cum o calificase M. Ralea. [29] E un soi de infern carnavalesc, de o veselie gregară al cărei mecanism rămîne încă pata oarbă a exegezei caragialești.

Eminescu, în schimb, întîmpină frontal criza limbajului cu o amărăciune și o violență plesnitoare, marcat fiind de ceea ce am numit „complexul Lear". Cum e posibil a concilia elanul către magia cuvîntului cu blamarea ei sarcastică ? Ni se pare una dintre cele mai dificile „contradicții" ale stilului, aparent irezolvabilă, ca în capodoperele lui Shakespeare.

Scanned with OKEN Scanner

Drama regelui Lear, cum spuneam, este o dramă în fața Logosului. Regele corelează *iubirea* cu *magia cuvîntului*, ca și poetul român. Goneril și Regan, fiicele mai mari, sînt *vorbele dulci*, mieroase care îl îmbată. Opțiunea lui e din capul locului *cuvîntul magic*, după cum Hyperion se încrede și el în chemările fetei de împărat. Tragedia bătrînului coincide cu descoperirea minciunii cuvîntului, dovada că declarațiile de iubire ale fiicelor nu erau purtătoare de nici o *informație*. Și, respingînd pe Cordelia cea mută, el refuzase Logosul pentru logocentrism. Cînd Hamlet descoperă eroarea, el strigă : „Vorbe ! Vorbe ! Vorbe !“ Este izvorul „nebuniei“ shakespeariene.

Freud a realizat una dintre cele mai ingenioase analize ale celebrei tragedii, identificînd aici *motivul alegerii casetei* din *„Negustătorul din Veneția“*. Acolo, bărbatul este pus să aleagă între trei casete — de aur, de argint și de plumb. Aceasta înseamnă a alege între trei femei, caseta fiind în vise și în mituri simbolul femeii. Cine alege caseta de plumb alege reușita. Lear trebuia să aleagă (și crede a alege) *iubirea*, cînd ar fi trebuit să opteze pentru Cordelia, substitut al casetei de plumb și izomorfie a tăcerii și morții. Reușita se *ascunde*. Ea este umila Cenușăreasă, straiele ponosite sau mutenia o întunecă în fața strălucirii argintului și aurului, a magiei lor sonore și vizuale : „Cordelia apare ștearsă, insignifiantă, asemeni plumbului, ea rămîne mută, ea *iubește și tace*. Cenușăreasa se ascunde ca să nu fie găsită. Ne este permis poate să punem semnul egalității între a se ascunde și a nu vorbi“. [30] E aici o deturnare a dorinței de esență romantică. Ca și Lear, Eminescu alege strălucirea magică a cuvîntului, aceea lăudată de Novalis. Opțiunea lui timpurie este a *argintului* și *aurului*. Aceste metale rare sînt substitute ale „cuvîntului de miere“. Sînt magie, vrajă. Prezența aurului și argintului este frecventă la Eminescu. Corelarea lor cu „vraja“ este explicită :

„Cînd torsul s-aude l-al vrăjilor caier
Argint e pe ape și aur în aer“.
(Mortu est!)

Cel mai adesea, femeia are la Eminescu „păr de aur“, „glas de argint“, rîde „argintos“ etc. Diana : „Un arc de

Scanned with OKEN Scanner

aur pe-al ei umăr, / Ea trece mîndră la vînat". [31] Sihleanu este „liră de argint", Cichindeal — „gură de aur". Iată cîteva texte din proze :

„Era atît de argintos rîsul ei !"

*

„Părul ei cel galben ca aurul cel mai frumos cădea pe sînii ei albi și rotunzi".

*

„Era fiica spătarului Tudor Mesteacăn, un înger blond ca o lacrimă de aur."

*

„Gîndea cum i-ar lua capul ei de aur în mîni și i-ar topi ochii cu sărutările lui".

*

„O ! ce liberă și ușoară mă simt — zise ea c-o voce de-un timbru de aur".

*

„Luna trecea ca un scut de argint prin întunericul nourilor, în aer era aur și-n grădine miros ș-o umbră adînc-viorie".

*

„Cu corpul nalt, mlădit, albă ca argintul, noaptea trece Maria peste acel pod, împletindu-și părul, a cărui aur se strecură prin mînuțele-i de ceară". Etc...

Argintul și *aurul* ca magie erotică și verbală aparțin iluziei de tip romantic. Numai că în cazul lui Eminescu opțiunea pentru *romantism* coincide totodată cu negarea lui sub semnul tragicului. Căci, alegînd „aurul" și „argintul", Eminescu era „pregătit" pentru „plumb", pentru tăcere și moarte. Cînd Bacovia va alege erotica „amorului de plumb", el o făcea și ca replică la erotica eminesciană și romantică, în genere ; doar că poetul *plumbului* se înșela omițînd coincidența structurală argint-aur-plumb la Eminescu. De aici omniprezența *morții* în textele eminesciene. Bacovia a fost un poet al *morții continui*, oprindu-se, cu alte cuvinte, la secvența „stingerii eterne" eminesciene. El nu va atinge niciodată veritabila moarte —

Scanned with OKEN Scanner

„pacea eternă“ eminesciană, care presupune parcurgerea întregului circuit cosmic. Murind continuu, Bacovia nu moare niciodată : „Și tare-i tîrziu și n-am mai murit“. Pe cînd Eminescu a „murit de mult“. Căci negînd magia verbală *(aurul și argintul)*, Eminescu o recucerește prin „pacea eternă“ (sinteza aurului cu argintul și plumbul ?), care este *moartea*. La fel, întorcîndu-și fața de la Goneril și Regan, Lear dobîndește *moartea*. „Bărbatul bătrîn — notează Freud — caută zadarnic să obțină iubirea femeii, așa cum i-a dăruit-o mai întîi mama sa ; dar cea de a treia din fiicele destinului, tăcuta zeiță a morții, îl va strînge în brațe.“ [31] *Bătrînețea* lui Lear („moșneagul rege Lear“, cum spune Eminescu) se insinuează timpuriu în tinerețea lui Eminescu, ca semn al maturizării depline, în sensul străbaterii întregului circuit cosmic. Poetului i se pare că a trăit „optzeci de ani“, că e „bătrîn ca iarna“, că a „murit de mult“. În pragul nebuniei și morții, Lear se dezmeticește din iluziile sale aidoma lui Don Quijote pe patul de moarte. Eminescu a intuit genial acest moment :

„Trecea cu barba albă pe fruntea-ntunecată
Cununa cea de paie îi atîrna uscată —
Moșneagul rege Lear.

Uimit privea cezarul la umbra cea de nouri,
Prin creți ai cărei stele din tremurînd transpar,
I se deschide-n minte tot sensul din tablouri
A vieții sclipitoare...“

Deschiderea către sens este cea mai înaltă cucerire umană, pe care, cum am remarcat, demagogul n-o realizează, el continuînd a rămîne prada unui narcisism logocentric. În momentul cînd i „se deschide-n minte tot sensul“, Lear ajunge la înțelepciunea morții :

„Cînd știi că visu-acesta cu moarte se sfîrșește,
Că-n urmă-ți rămîn toate astfel cum sunt, de dregi
Oricît ai drege-n lume — atunci te obosește
Eterna alergare... ș-un gînd te-ademenește :
Că vis al morții eterne e viața lumii-ntregi.“

D. DEGRADAREA CUVÎNTULUI. Dacă la Shakespeare „complexul Lear“ apare incifrat mitic, la Eminescu impresionează *conștientizarea* lui la nivelul Logosului, anunțînd criza antiliteraturii. Proclamarea crizei limbajului poposește destul de tîrziu în Europa, ca mișcare literară propriu-zisă, odată cu estetica absurdului. Chiar și în 1947 (în celebra *„Ueber den Humanismus“),* M. Heidegger putea remarca : „Degradarea limbii, atît de comentată de la o vreme încoace, ce-i drept îndeajuns de tîrziu...“ [33] Cu atît mai mult trebuie să ne uimească geniul lui Eminescu. Textele poetului, foarte numeroase, sînt menite să-i convingă chiar și pe cei mai sceptici specialiști în eminescologie. Poetul asociază la tot pasul degradarea cuvîntului cu capcanele întinse de ceea ce am numit „complexul Lear“ ; își ia măsuri de precauție ca un nou Odiseu în trecere pe lîngă insula sirenelor. El este un anti-Orfeu, la antipodul lui Novalis. *„Glossă“* e capodopera acestei avertizări, a vindecării totale de „complexul Lear“ :

„Cu un cîntec de sirenă
Lumea-ntinde lucii mreje ;
Ca să schimbe-actorii-n scenă,
Te momește în vîrteje ;
Tu pe-alături te strecoară,
Nu băga nici chiar de seamă,
Din cărarea ta afară
De te-ndeamnă, de te cheamă.

De te-ating, să feri în lături,
De hulesc, să taci din gură ;
Ce mai vrei cu-a tale sfaturi,
Dacă știi a lor măsură ;
Zică toți ce vor să zică,
Treacă-n lume cine-o trece ;
Ca să nu-ndrăgești nimică,
Tu rămîi la toate rece.“

Acesta e sensul adînc al *răcelii* lui Hyperion din final, cel ce s-a lăsat ademenit de „cîntecul de sirenă“ al fetei de împărat. Condiția popoarelor însăși e să se lase ademenite și înșelate de magia frazelor și să aclame pe înșelător, urmîndu-l :

Scanned with OKEN Scanner

„C-o frază linguşeşte deşertăciunea lor,
Din risipite roiuri atunci faci un popor".
(Mureşanu)

În secolul nostru, poeţii au interpretat în acelaşi sens deşănţata retorică a lui Hitler ! Altminteri, al doilea război mondial a împins la paroxism criza limbajului. Demagogia guvernelor, a culturii, în genere, au dus la o adevărată *estetică a tăcerii* încă de la Tristan Tzara şi A. Breton, de la Kafka şi pînă la Cage, Eugen Ionescu, Arthur Adamov, Brice Parain, S. Beckett, Henri Lefebvre, Maurice Blanchot, Th. Adorno şi Susan Sontag. Al doilea război mondial a fost lovitura decisivă primită de cuvînt. Adamov scria atunci : „Uzate, subţiate, pilite, cuvintele au devenit carcase de cuvinte, cuvinte-fantomă ; fiecare le mestecă mohorît sunetul şi-l dă afară printre fălci". Sau amara confesiune a lui Eugen Ionescu din „Jurnal" : „Cuvintele au ucis imaginile sau le ascund. O civilizaţie de cuvinte este o civilizaţie dementă. Cuvintele nasc confuzie. Cuvintele nu înseamnă cuvînt... Fapt este că, dacă-mi este permis să spun aşa, cuvintele nu mai spun nimic..."

„Din mii şi mii de vorbe consist-a voastră lume", sună preludiul sumbru al poetului nostru, strigăt lipsit de glorie, strigăt în pustiu, într-o lume jovială, carnavalescă, nedispusă să ia în serios semnalul de alarmă al unui spirit care lua totul aşa de serios, o lume pe care Caragiale o va înţelege, neîndoielnic, mult mai bine. El sosise, cu siguranţă, mult prea devreme şi şi-a dat singur răspunsul : „Oare glorie să fie a vorbi într-un pustiu ?" Uluitoare totuşi e amploarea cu care *demistifică* poetul limbajul degradat, întrecîndu-i chiar şi pe cei mai dezamăgiţi reprezentanţi ai *esteticii tăcerii*. Cu atît mai mult trebuie să ne uimim, cu cît geniul său nu s-a oprit în faţa acestei crize ca în faţa unei situaţii fără ieşire, deşi dovedeşte un „pesimism" bîntuitor. Şi spre a nu vorbi în vînt, să trecem la exemplificări care vizează limbajele : politicii, literaturii, presei, iubirii, filosofiei, logicii, învăţămîntului, religiei, ştiinţelor, patriotismului, teatrului etc.

a) Limbajul politicii. Liberalismul număra în rîndurile sale mulţi avocaţi ; or, această categorie socială i se pă-

Scanned with OKEN Scanner

rea poetului o chintesență de degradare a limbajului: „...în genere advocații sunt inteligențele cele mai stricate din lume. Căci, într-adevăr, ce credințe poate avea un om a cărui meserie este să dovedească că negru-i alb și albu-i negru? Oricît de bună morișcă intelectuală ar avea, ea se strică cu vremea și devine incapabilă de a afla adevărul."

Pătura superpusă este simbolul irevocabil al degradării limbajului. Radicalismul eminescian este similar cu al lui Nietzsche în contra statului și a „turmei" care greșit a fost identificată cu poporul, filosoful adunîndu-i sub acest calificativ pe „filistinii culți", gloata necritică, cei lași, mediocri, răzbunători.

Politica este un vast ținut al pălăvrăgelii; liberalul aplaudă „cuvîntul și schimele de vulpe". [34] Teribila răbufnire din *„Scrisoarea III"*, acel potop grindinos de invective, cum îl numea G. Călinescu, amintind de plesnitoarele blesteme ale Bibliei, constituie o pagină unică în literatura lumii de subminare frontală a cuvîntului golit de informație. „Panglicarii în ale țării" se luptă cu „retoricele suliți", vorbesc de patrie, virtute, filosofie, fac legi, aruncă „vorbe mari", mînuiesc „fraza lustruită", își „bat joc de limbă", cînd, de fapt, desfrîul „spumegă" „în mișcări și în cuvinte", încît „fonfii și flecarii, găgăuții și gușații, / Bîlbîiți cu gura strîmbă sînt stăpînii astei nații!"

Pentru proletar, „minciuni și fraze-i totul ce statele susține", de o parte demagogia și huzurul, de alta munca istovitoare și sărăcia. Cruzimea junglei a trecut în „cel vorbăreț", în „cel lins și pizmătăreț" *(„Împărat și proletar")*.

Democrat în adîncul sufletului, Eminescu ajunge să condamne democrația fiindcă i se prezenta drept „un monstru vorbăreț" înzestrat cu „mii de limbi d-invidie mișcate", un soi de mașinărie infernală în care „cel mai lins cu vorbe", orice „negustor de vorbe late" este proclamat „mare", într-o invenție diabolică „prin care răii pun la cale mulții", slujindu-se de vrafuri pline de „mofturi scrise-n mii de coale". *(Democrația)*. Lupta dintre partide și clase sociale e un război de fraze. [35] Poetul merge pînă acolo încît identifică demagogia cu supremul rău al omenirii, adevărate chinuri de Infern ale unor

Scanned with OKEN Scanner

bolnavi inconștienți de starea lor demnă de milă, inconștiență tradusă în invidie, ură, pîngărire a tot ce rămîne sănătos intelectualicește : „De acolo pizma cumplită, pe care o nutresc aceste nulități pentru orice scînteie de merit adevărat, și goana înviersunată asupra elementelor intelectuale sănătoase ale țării, pentru că, în momentul în care s-ar desmetici din beția lor de cuvinte, s-ar mîntui cu domnia demagogilor.“ E un amestec de ton dantesc și nietzschean : „Și aceștia vă amețesc cu vorbe și vă îmbată cu apă rece. Apoi ei toți poruncesc, și nimeni n-ascultă. Nefiind stăpîni cari să-i ție în frîu, ei își fac mendrele și vă sărăcesc, creîndu-și locuri și locușoare, deputății, primării, comisii și multe altele, pe care voi le plătiți peșin, pe cînd ei nu vă dau nimic, absolut nimic în schimb ci, din contră, vă mai și desbracă, după ce i-ați înțolit. (...)

De aceea alungați turma acestor netrebnici, cari nu muncesc nimic și n-au nimic și vor să trăiască ca oamenii cei mai bogați, și n-au destulă minte pentru a se economisi pe sine și voiesc să vă economisească pe voi toți.“ [36]

În literatura română, numai Caragiale și Arghezi îl vor mai egala în dezvăluirea „comediei cei de obște“. Concluzia cade ca o ghilotină : „Astfel organizația socială a României are două părți caracteristice, una reprezentată prin o droaie de fraze goale în zecile de foi și foițe ale țării, alta în sărăcirea și mortalitatea reală a populației“. [37] Esența „comediei cei de obște“ constă în : „o piesă cu roluri învățate pe de rost, în care actorii înșii nu cred în ele, deși în momentul jocului ei se identifică cu rolurile și produc în public uimitoarea iluzie că ei sînt convinși de ceea ce zic.“ [38]

Diplomația internațională stă în „fraze de înfrățire“ și trimișii sînt întîmpinați cu surle și trîmbițe. Despre o delegație de studenți primiți la Constantinopole se spune : „Aicea au fost primiți în mod splendid cu o ploaie de fraze de înfrățire și cu iperbole istorice care n-au lipsit de a face efectul cuvenit.“ [39]

Cînd George Steiner făcea procesul pălăvrăgelii în secolul XX, atmosfera de sarcasm și amărăciune trimite și la Eminescu : „vorbim mult prea mult, mult prea ușor,

Scanned with OKEN Scanner

vulgarizînd ceea ce a fost intim, încremenind în clișeele falselor certitudini ceea ce a fost tranzitoriu, personal... Trăim într-o cultură care devine tot mai mult un spațiu experimental al pălăvrăgelii, pălăvrăgeală care pornită din domeniul teologiei și politicii a dus la o difuzare fără precedent a chestiunilor intime... Lumea aceasta nu se va sfîrși nici cu o explozie, nici cu un scîncet, ci cu un titlu de ziar, un slogan, un roman-maculatură conținînd mai multă celuloză decît cedrii Libanului." [40]

b) *Limbajul patriotismului.* Critica politicii, după cum s-a constatat, e în directă corelație cu falsul patriotism. Între ele, relația e tot de limbaj. Poetul va declara că își iubește patria „sans phrases", iar odată, ascultîndu-l pe un „patriot", izbucnește : „Român care vrea a-și fi însușit monopolul, privilegiul patriotismului și-a naționalității — așa român de paradă mi-e rușine să fiu. Naționalitatea trebuie să fie simțită cu inima și nu vorbită *numai* cu gura. Ceea ce se simte și se respectă adînc se pronunță arareori". [41]

Între naționalitate și adevăr nu există vreo diferență. De aceea, este de acord cu poziția lui Maiorescu : *naționalitatea în marginile adevărului.* „Ceea ce-i *neadevărat* — precizează Eminescu — nu devine *adevărat* prin împrejurarea că-i național, ceea ce-i injust nu devine just prin aceea că-i național, ceea ce-i urît nu devine frumos prin aceea că-i național ; ceea ce-i rău nu devine bun prin aceea că-i național". [42] E greu de înțeles de ce a fost totuși acuzat uneori Eminescu de *naționalism,* de *xenofobie.* Singura explicație e lectura denaturantă a textelor sale. Să luăm, de exemplu, *ostilitatea* sa față de maghiari. Poetul n-a fost animat de maghiarofobie, ci de aceeași indignare pe care o manifestă față de toți *frazeologii* lumii. În egoismul lor național, oficialitățile vecinilor noștri au pierdut adesea simțul limbajului *corect,* fiind victime ale crizei cuvîntului : „Tot ce constituie viața lor internă e o minciună. (...) Să nu ne mirăm dacă toate noțiunile au cu totul altă semnificație pentru că sînt privite prin o prismă sufletească ce falsifică totul. Asemenea cum nu te poți înțelege cu un om a cărui limbă și noțiuni diferă astfel de ale tale încît el rămîne

Scanned with OKEN Scanner

pentru tine netraductibil, căci nu ai noțiunile ce le are el, cum el nu le are pe ale tale : — tocmai așa nu te poți înțelege cu inteligența maghiară". Situația e de Turn Babel, atinge limitele absurdului : „Tu-i spui că națiunea vrea cutare și cutare lucru, el (î)ți răspunde că națiunea română nici nu există. Apoi înțelege-te cu un astfel de om !" [43]

c) *Limbajul presei.* Instrument principal al politicii, presa e acuzată de aceeași invazie a cuvîntului mort. „Abstracțiunile — notează poetul — le vin (ziariștilor) foarte bine la îndemînă, căci prin mijlocul lor poți scrie coale întregi fără să spui nimic." Deși era departe de atare condiție, Eminescu nu se cruță nici pe sine ca jurnalist :

„Nici nu știi, că de mult am pus poesia de o parte
Și cu prostii de jurnal zilnica pîne căștig ?" [44]

În coloanele *„Timpului"*, ca și la *„Curierul de Iași"*, atacurile împotriva ziaristicii fabricatoare de vorbe e frecventă. În 20 noiembrie 1877 scrie că un om nu se face cu nimic mai vinovat „decît publicînd într-un ziar lucruri pe care el însuși nu le crede", iar în 24 noiembrie invocă sarcastic numele lui Bălcescu, afirmînd că marele înaintaș s-ar „spăimînta văzînd cum a fost să se realizeze pe pămîntul nostru libertate și lumină. El ar vedea parlamente de păpuși neroade, universități la care unii profesori nu știu nici a scrie o frază corect, gazetari cu patru clase primare, c-un cuvînt, oameni cari văzînd că n-au încotro de lipsă de idei fabrică vorbe nouă". [45] În altă parte, vorbește de „potaia de gazetari ignoranți" sau revine la ingrata sa condiție de jurnalist, precum în scrisoarea din 18 martie 1881 către tatăl său : „Aș dori din toată inima să vin acasă să vă văd dac-aș găsi vrun om de încredere care să-mi ție locul, căci negustoria asta, pe lîngă că n-aduce nimic, nici nu te îngăduie să închizi o zi două dugheana și să mai iei lumea-n cap, ci-n toate zilele trebuie omul să-și bată capul ca să afle minciuni nouă". Acestui val de invective nu-i scapă nici revista *„Convorbiri literare"*, numită, cum se știe, „moară de palavre".

Scanned with OKEN Scanner

S-a văzut adesea în atitudinea lui ingratitudine, răfuială personală, răutate, mizantropie etc. Dar poetul știa că singura lui măsură era realitatea, de care atîția l-au văzut un izolat. Neîndoielnic că a fost un „izolat", dar în sensul de neaderență la vicisitudinile ei. „Nu vă prefaceți — scrie el la 12 septembrie 1882, în *Timpul* — a vă supăra pe ceea ce zicem. Supărați-vă mai bine pe ceea ce se-ntîmplă, pe *realitate*. Ceea ce se întîmplă în viața materială și morală e trist, nu icoana slabă pe care noi o dăm în scris despre această realitate". Și adaugă : „Toate protestările de patriotism nu modifică întru nimic realitatea, precum procesele intentate lui Galilei nu opreau ca în realitate soarele să fie centrul sistemului și pămîntul să se-nvîrte împrejurul lui. A modifica realitatea, nu a parafraza vorbele noastre, iată ce-ați trebui să faceți."

„A modifica realitatea" — nu altceva spusese Marx în celebrele „Teze asupra lui Feuerbach" — și nu a persista în iresponsabilitatea vorbelor goale.

d) *Limbajul literaturii*. Critica epigonismului este și ea tot de ordin stilistic. Constatînd statutul ingrat al literaturii, poetul are grijă, întîi de toate, de a nu se considera *scriitor de profesie*. Pe o ciornă de scrisoare adresată — după I. E. Torouțiu — *„Familiei"*, poetul scrie : „Nu sînt scriitor de meserie, — n-o zic asta pentru ca să vă fac atenți asupra acestor rînduri, ci vă dau a înțelege că, nescriind pîn-acuma prin jurnale, nu mi-am putut netezi simțămîntul sub vorbe linse și lucii". Declarații frecvente peste decenii la avangardiști (vezi începuturile literare ale lui Geo Dumitrescu, bunăoară etc.).

Retorica „vorbelor goale" îi este indiferentă :

„De mult de vorbe goale nici voi să mai ascult.
Nimic e pentru mine ce pentru lume-i mult."
(Ca o făclie...)

Pînă și cărțile vechi i se par bolnave de verbozitate zadarnică :

„Am azvîrlit în laturi greoaie, veche cărți,
Cari privesc viața din mii și mii de părți
Și scrise în credința că lumea se tot schimbă
Cu dezlegări ciudate și cu frînturi de limbă".

Scanned with OKEN Scanner

„Nici un fel de poezie după Auschwitz“ va proclama peste ani Th. Adorno. Ca și Rimbaud, Eminescu este ispitit să părăsească pentru totdeauna literatura :

„Ah ! de cîte ori voit-am
Ca să spînzur lira-n cui
Și un capăt poeziei
Și pustiului să pui ;“
(Singurătate)

Pana îi „rămîne în cerneală“, deși are cuvinte „chiar să o fi rupt“ *(Scrisoarea II). Decît o* „frumoasă stihuire“, decît versuri pentru „puternici“ și „cucoane“, mai bine *tăcerea,* căci :

„E ușor a scrie versuri,
Cînd nimic nu ai a spune,
Înșirînd cuvinte goale
Ce din coadă au să sune.“
(Criticilor mei)

Astfel de poezii ar putea face „zece mii pe zi“ : „Dacă asta-i poezie / Zece mii pe zi pot face —“ [46] „Oare glorie se cheamă a vorbi într-un pustiu ?“ se întreabă poetul. [47] În inimile sterpe ale epigonilor, totul e mască :

„În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază ;
Voi credeați în scrisul vostru, noi nu credem în nimic.“

Literatura, cărțile, în genere, și-au dovedit neputința. Chiar propria-i poezie :

„Putut-am eu cu lira străbate sau trezi
Nu secolul, ca alții — un ceas măcar, o zi ?“
(Icoană și privaz)

Dar nici în privința artei altora nu-și face iluzii :

„N-au mai spus și alții lumii de-a ei rele să se lase ?
Cine-a vrut s-asculte vorba ? Cine-aude ? Cui îi pasă ?“
(Memento mori)

Nu mai e nimic aici, repetăm, din optimismul orfic al romanticilor. Chiar și lui Alecsandri („acel rege-al poeziei...“) îi reproșează că se mulțumește cu o proză „spirituală“ și cu „jocuri de cuvinte“. [48] Nu mai vorbim

Scanned with OKEN Scanner

de comediile lui Pantazi Ghica considerate drept un „caos de fraze". [49]

Și statornica lui concluzie — adevărul și viața nu pot fi învățate din cărți :

„Nu e carte să înveți
Ca viața s-aibă preț —
Ci trăiește, chinuiește
. . . . . .
Și-ai s-auzi cum iarba crește."
(În zădar în colbul școlii...)

Ceea ce implică totodată ieșirea din *criză*.

e) *Limbajul învățămîntului*. Odiseea eminesciana continuă și în vremea carierei de revizor școlar. Într-un raport din 10 august 1875 privind conferințele anuale cu învățătorii citim : „Cunoștințele lor (ale învățătorilor, n.n.) consistă în genere în vorbe moarte, a căror realitate vie n-o pricep". [50] „Colbul școlii" este un eufemism la criza limbajului din acest domeniu. Cu atît mai mult se va entuziasma inclementul revizor de îndată ce va face cunoștință cu institutorul I. Creangă.

Bineînțeles că poetul nu-i viza numai pe învățători, ci și pe universitari. Am citat deja opinia din articolul *„Bălcescu și urmașii lui"*. Aidoma multe dintre prelecțiunile susținute la clubul studenților i se par a nu conține „decît vorbe", [51] iar în altă parte afirmă că „prin beție de cuvinte și fraze jurnalistice nu se face educația unui popor". [52] Eminescu se întîlnea, firește, în opinii cu T. Maiorescu, dar rațiunea criticii lor diferă.

f) *Limbajul științei și filozofiei*. Filosofia și știința sînt declarate falimentare sub unghiul „frazeologiei" nu numai în discutatul articol *„Fîntîna Blanduziei"*. Cugetarea intră în criză în marea *„Panoramă a deșertăciunilor"* :

„Dar în camera îngustă lîngă lampa cea de oliu
Palid stă cugetătorul, căci gîndirea-i e în doliu :
În zadar el grămădește lumea într-un singur semn ;
Acel semn ce îl propagă el în taină nu îl crede..."

Poetul descoperă iar *netemeinicia* optimismului filosofic și științific, adevărata piedică în calea adevărului !

Scanned with OKEN Scanner

Pretinsele *adevăruri* sînt nestatornice, „ce-i azi drept mîine-i minciună" ; chiar și simțurile sînt puse în slujba înșelăciunii :

„Urechea te minte și ochiul te-nșală ;
Ce-un secol ne zice, ceilalți o deszic."
(Mortua est !)

Teoriile ne amenință cu un relativism fără ieșire, semănător de îndoială și durere : „Nu vedeți că tot ce-n lume se numește-naintare / Și lumină și știință, sunt din ce în ce isvoare / Tot mai multe de-ndoială, de durere și amar ?" [52] Fiindcă teoriile științifice sînt și ele prada „vorbelor late" : „Orice tont căruia mintea este ștearsă ca o tablă / Înălțat pe teorie, călărind-o ca pe-o rablă / Se deșiră-n vorbe late..." [53]

g) *Limbajul actorilor*. În repetate rînduri, poetul se ridică nu numai împotriva pieselor proaste din repertoriul teatrelor, ci și în contra artificiilor de pronunție ale actorilor : „A vorbi natural este încă un mister pentru preoții Taliei române.

(...) Vom spune numai în treacăt că un actor trebuie să cunoască tonul cel mai adînc și cel mai înalt al vocei sale vorbite și că în nuanțele infinite ale acestei scări se pot oglindi sute de caractere, mii de sentimente omenești." [54]

Altminteri, actorul este o principală rampă de lansare în logocentrism, fiind modelul irevocabil al „comediei cei de obște".

h) *Limbajul religiei*. Teologia este pentru Eminescu un subansamblu al adîncirii crizei generale a cunoașterii. Religia este definită, prin excelență, „o frază de dînșii inventată", de cei puțini întru înrobirea celor mulți, avînd, deci, aceleași efecte cu frazeologia pseudodemocrației. (V. *„Împărat și proletar"*). Dumnezeu a devenit un simplu „simbol", o „umbră" („Dumnezeul nostru : umbră") și de aceea e *mort* ca și cuvîntul. I. Constantinescu invoca, nu fără temei, și numele lui Nietzsche aici, care anunța moartea divinității. Poetul român crede că filosofia și artele au contribuit și ele la degradarea divinului care nu mai este ce-a fost în gîndirea mitică :

Scanned with OKEN Scanner

„Azi artistul te concepe ca pe-un rege-n turnul său,
Dară inima-i deșartă mîna-i fină n-o urmează...
De a veacului suflare a lui inimă e trează
Și în ochiul lui cuminte tu ești om — nu Dumnezeu.

Azi gîndirea se aprinde ca și focul cel de paie —
Ieri ai fost credință simplă — însă sinceră, adîncă,
Împărat fuși Omenirei, crezu-n tine era stîncă...
Azi pe pînză te aruncă, ori în marmură te taie.“
(Dumnezeu și om)

„Icoana“ l-a ucis pe Dumnezeu, care e *căldura iubirii* („zbor de foc cutezător“) și nu „foc de paie“, fenomen de „stingere eternă“. Este aceeași relație de la Logos la cuvîntul degradat.

i) *Limbajul iubirii.* Faimosul „misoginism“ al poetului pus, între altele, pe seama teoriei lui Schopenhauer nu e, în fapt, decît constatarea înstrăinării de Logos. E un nonsens să-l transformi pe cel mai mare poet al iubirii, poate, din literatura universală într-un nefericit misogin, stropșind cu venin în dreapta și-n stînga și care ar avea, din atare pricină, nevoie de îngăduința noastră. Despre *„Scrisoarea IV“*, Ibrăileanu spunea studenților săi : „Sub această formă poetică se ascunde un suflet inferior. Misoghinismul e un lucru inferior, fiindcă nu înțelegi alt suflet, îți dai drumul unui sentiment de castă, că ești bărbat. (...) Deci acest sentiment al lui Eminescu e inferior.“ Și întrucît n-avem încotro, trebuie să-i iertăm poetului această inferioritate : „fiindcă el e poet, trebuie să iertăm.“ [55] Ibrăileanu avea un fin spirit de observație a sufletului omenesc, dar nu și un referențial estetic pe măsura lui.

„Inclemența“ lui Eminescu față de femeie coincide cu aceeași respingere a cuvîntului a cărui magie inițială s-a dovedit a fi lipsită de informație, ca în experiența lui Hyperion. În *„Rime alegorice“*, facem cunoștință cu un adevărat Turn Babel al iubirii, în care : „Toți se iubesc — *ș-o spun în gura mare“*. Într-o astfel de lume, *gura* a devenit organul gîndirii în locul creierului : „În lumea cea de chinuri ea oare ce mai cată — / Ea, ce nu gîndește, *gîndind doară cu gura ?“ (Femeia ?... măr de cear-*

Scanned with OKEN Scanner

tă, 1876). Poetul își amintește de vorbele în care s-a încrezut : „Cu-a tale *vorbe vane* pierdut-am seri și zile...“ *(M-ai chinuit atîta cu vorbe de iubire)*. Din două vieți nu s-au ales decît *cuvinte* : „Ce s-au ales din două vieți ? / Cuvinte, vai, cuvinte, / Ce le privește cu dispreț / Tăcut-aducere aminte“ *(Ce s-au ales...)*. Vina pe care o găsește Eminescu unei astfel de iubiri degradate este că uzează de cuvinte care nu mai semnifică, într-o societate de marionete, unde partenerii „Povestesc ca papagalii mii de glume și povești / Fără ca să le priceapă... După ele un actor / Stă de vorbă cu el însuși, spune, spune zeci de mii de ori / Ce-a spus veacuri dupolaltă, ce va spune veacuri încă“ *(Scrisoarea IV)*. Dealtfel, actorul sau curtezanul care lasă val „de vorbe după el“ „reapare și în *Scrisoarea V*, iar dama împarte și ea „vorbe între-un crai bătrîn și-un fante“. Comuniunea dintre Luceafăr și fata de împărat nu se poate realiza fiindcă îi desparte cuvîntul : el e „străin la vorbă și la port“, nu-l pricepe : „Deși vorbești pe înțeles, / Eu nu te pot pricepe ;“. În schimb guralivitatea pajului e pe potriva ei : „Și guraliv și de nimic, / Te-ai potrivi cu mine“.

Un general care-i face ochi dulci unei „gingașe cochete“ este „Strigău și prost ca și un bou de baltă“ *(Pustnicul)* ; iubita, vrîndu-se curtată, cere declarații, vorbe, versuri franțuzești : „Dar eu sunt melancolic / Și nu știu să răspund. / Nu pot să-mbrac în glume / O taină ce ascund.“ *(Tu cei o curtenire...)*. Poetul ajunge să aibă o adevărată oroare de cuvînt. *(De vorbiți mă fac că n-aud)*. Ne apropiem de taina *tăcerii* eminesciene. Îndrăgostitul va trebui să considere că iubirea exclude definitiv vorbele : „Vorba este pleavă. / Cînd doi se iubesc astfel / — Inimă bolnavă — / Atunci tac, tac cumințel, / Noaptea în dumbravă.“ *(Cînd se juca Luisa Miller...)*.

j) *Limbajul monden*. Prelungire a unei întregi existențe sterpe, limbajul lumii amplifică infinit dezacordurile, *eșecul antitezei*. Junii corupți sînt „oameni morți de vii“, cu „urechea amorțită / Și simțul leșinat“ ; vorba acestor juni și-a pierdut atributele omenești originare :

„Căci vorba voastră sună ca plîns la cununie,
Ca cobea ce îngînă un cînt de veselie,
Ca rîsul la mormînt.“

Scanned with OKEN Scanner

De aceea, întreaga viață e „comedia cea de obște", indiciu al unei minciuni neobosite, care ne împiedică a „reintra-n natură" :

„Viața noastră e o ironie,
Minciuna-i rădăcina ei."
(Demonism)

Într-o astfel de lume, ca și în anticul Turn, vorbele sînt simple zgomote :

„Dar nimeni nu le mai ascultă
De vorbă multă, lume multă."
(Privesc orașul — furnicar)

Scanned with OKEN Scanner

VI. AL PATRULEA CERC DIALECTIC. „TCHENG MING“

A. Date preliminarii — B. Arheu și arhi-urmă — C. Muncă și logocentrism — D. Tăcerea — E. „Dezbrăcarea de formă“.

A. DATE PRELIMINARII. Cum trebuie să întîmpinăm noi astăzi această furtună de „invective“ ? Fiindcă n-o putem nici minimaliza, nici ignora. Într-un anume sens, ar putea fi considerată „antiliteratura“ lui. Şi s-ar vedea oarecum îndreptățite opiniile care au depistat la Eminescu semne de „existențialism“, „absurd și antiliteratură“. Spunem „oarecum“ deoarece aceste elemente sînt departe de a constitui o structură de „antiliteratură“ de felul celor din secolul nostru. Respingerea *cuvîntului degradat* este, în primul rînd, indiciul incompatibilității dintre noua viziune cosmologică-stilistică și cea marcată de un prea riguros determinism mecanicist. Totuși nu e nici vorbă de o „demolare“ în bloc a ceea ce achiziționase omenirea pînă la el în domeniul cunoașterii. Atitudinea lui nu înseamnă *nihilism*. Întreaga acțiune eminesciană este constructivă, de o remarcabilă supunere la real, nicicum incapacitate de acțiune, evaziune romantică etc. în fața vieții, cum s-a spus adeseori. Ultimele exegeze [1] contrazic hotărît asemenea calificative izvorîte din lecturi eronate ale taxelor eminesciene și din referențiale estetice pasagere sau fragmentariste.

Excepționala capacitate de supunere la real îl ajută pe Eminescu să trateze *logocentrismul* ca pe o criză posibil de depășit. E adevărat că el dă uneori impresia că e covîrșit de neputința *comunicării,* dar faptul că poetul nu a abandonat scrisul e dovada cea mai elocventă a vitalității sale funciare.

Două căi stau în fața artistului devenit conștient de degradarea limbajului, consideră George Steiner : „el

Scanned with OKEN Scanner

poate să confere propriului idiom forță reprezentativă pentru criza generală, să transmită prin el caracterul precar și vulnerabil al actului de comunicație ; sau poate alege retorica sinucigașă a tăcerii." [2)]

Prima cale a fost urmată de literatura absurdului, în diversele ei ipostaze, de la aceea de tip caragialean sau Urmuz pînă la Eugen Ionescu, Beckett etc. A doua cale, mai rară, este aceea a *tăcerii totale,* a abandonului literaturii sau filosofiei și ne gîndim la un Rimbaud, chiar Hölderlin etc., iar în filosofie la un Wittgenstein.

Dar aceste căi sînt ale acelora care se lasă, în ultimă instanță, prinși în hora crizei limbajului și văd în ea însăși condiția umanității. Poți fi mare creator în aceste limite și să „slujești" *absolutul* împotriva „absolutului" și a cuvîntului. Unde nu e abandon rimbaldian al cuvîntului, nu poate fi vorba de o veritabilă tăcere.

Sînt însă și alte căi decît cele două indicate de George Steiner. Steiner gîndea oarecum prea *sincronic,* el își imagina că modernii sînt, prin excelență, făuritorii teoriei devalorizării limbajului. E adevărat că *degradarea limbajului* e o teorie care a făcut vîlvă mai ales în secolul nostru, dar este departe de a fi *singulară* în timp. Etiemble o descoperă, la altă scară, la Confucius, în celebra teorie *tcheng ming* („denumirile corecte"), pentru a o regăsi apoi la Platon în tot atît de faimosul „Cratylos" și, în sfîrșit, la Francis Ponge. [3)]

Noi am descoperit-o la Eminescu și ținînd seamă că poetul român o face cu o amploare imposibil de ignorat, ar trebui să admitem că autorul *„Luceafărului"* este cel dintîi gînditor al timpurilor moderne care redeschide vechiul „dosar" al teoriei „tcheng ming". Dar, în definitiv, toți marii înnoitori ai gîndirii dintr-un domeniu își pun această problemă mai mult sau mai puțin explicit. În eruditul „Dicționar de idei literare" (I, 1974), Adrian Marino nu ocolește chestiunea și o identifică nu numai la Platon, ci și la Epicur, Fr. Bacon, Spinoza, Pascal, John Locke etc. și pînă în timpurile noastre.

Dar simplele coincidențe ale diverselor atitudini privitoare la reevaluarea limbajului nu înseamnă suprapunere și, deci, lipsă de originalitate. Faimoasa aserțiune că nu e nimic nou sub soare dovedește — aplicată fără dis-

Scanned with OKEN Scanner

cernămînt — inaptitudine pentru critica epistemologică (G. Bachelard). Sînt, firește, similitudini între „idolii" lui Fr. Bacon și conceptul de *paradox* la Roland Barthes, de exemplu, dar nu și semne de egalitate, dat fiind faptul că aceleași *idei* slujesc alte structuri gnoseologice și, deci nu mai sînt „aceleași". Adevărata rațiune a comparatismului nu e de *echivalare*, ci de *diferențiere*.

B. ARHEU și ARHI-URMA. Structuralismul și diversele semiotici ale secolului XX, inclusiv hermeneutica miturilor și psihocritica au reluat, în felul lor propriu, vechea teorie *tchen ming*. Or, ni se pare cel mai profitabil pentru Eminescu de a-l confrunta tocmai cu modernii spre a înțelege raporturile sale cu predecesorii.

Specialiștii au remarcat importanța *„Cursului de lingvistică generală"* al lui F. de Saussure pentru destinele esteticii contemporane și pentru științe, în general. În fapt, Saussure a reluat teoria *tcheng ming* cu mijloace perfecționate, științifice. Jacques Derrida ne-a dat, se pare, una din cele mai pătrunzătoare analize ale gîndirii saussuriene, ducînd el însuși mai departe ceea ce începuseră părintele semiologiei și urmașii lui. [4)]

Punctul de plecare este cunoscuta distincție saussuriană *langue/parole*. Atacul principal al lui Saussure, foarte asemănător cu al lui Rousseau, se îndreaptă către *limbă, scriere*. Scrierea este un artificiu, o *pervertire* a vorbirii care e *naturală*, scrierea este un „veșmînt", figurare a *exteriorității*. De aici o altă celebră concluzie a lui Saussure : nu există nici o legătură între *semn*, ca imagine a scrierii, și substanța fonică. Este ceea ce s-a numit *arbitrariul semnului*. Saussure, Rousseau și romanticii, în genere, au pus această situație pe seama rupturii *scrierii* de *natură*. (Platon, observă Derrida, rezolvase problema ceva mai subtil, cu mai multă suplețe.) Scrierea este, în consecință, începutul ieșirii din sine a *vorbirii*, *o criză*. Limba literară a sporit ruptura cu natura. Așadar, se ajunge, ca și în cazul antiliteraturii sau, la prima vedere, în cel al lui Eminescu, la *ideea crizei limbajului*. Soluția văzută de Saussure și adepții săi (pînă la Trubețkoi, R. Jakobson, R. Ingarden ș.a.) este în revenirea la *legătura naturală* : „Legătura naturală, singura autentică,

cea a sunetului". (Cînd am vorbit despre structuralismul lui D. Caracostea, am văzut că și cercetătorul nostru aspira către „reconstituirea vocii" lui Eminescu, drept unica posibilitate de a pătrunde în limbajul poetic eminescian.) De unde și binecunoscuta teorie că orice stil poetic este *o deviere de la limba literară.*

Tirania literei, credea Saussure, este tirania pasiunii, tirania corpului (a *exteriorului)* asupra sufletului (interiorului). Tirania literei — un cult zămislind monștri. Și Socrate, altminteri, vorbea în *„Phaidros"* de o *uzurpare* ca și modernii.

La prima vedere, și Eminescu ajunge la concluzii similare. Respingerea „cărților" și „întoarcerea la natură" pot fi argumente zdrobitoare în favoarea unei viziuni rousseauiste și saussuriene. Și totuși atît Rousseau cît și Saussure — observa Derrida — au comis o greșeală pe care ultimul o va depăși împotriva propriilor intenții.

De la romantismul de esență rousseauistă (regăsit și la germani) și pînă la Husserl s-a putut vorbi de o „criză a logosului". Îl vom întîlni într-o formă de anvergură și la Eminescu. Dar de aici s-a născut teoria *logocentrismului,* a părerii că ar exista „vorbirea plină" care — după subtila observație a lui J. Derrida — a reprimat „orice reflecție liberă asupra originii și statutului scrierii". [5] E lesne de recunoscut, pentru cultura română, faimoasa teorie a „formelor fără fond" cu pandantul ei „beția de cuvinte". Dar noi am constatat un fapt care părea lipsit de importanță, anume detașarea conștientă a lui Eminescu de „teoria formelor fără fond". În clipa de față, amănuntul își va dezvălui însemnătatea pe care o considerăm capitală.

Eroarea s-a răspîndit printre cei mai mulți teoreticieni ai limbajului și ea pornea de acolo că se lua drept model pentru „mediul natural" *audibilul.* [6] Or, tocmai din acest punct trebuie reconsiderată teoria arbitrariului semnului și filosoful francez pleacă de la teza : „specificul semnului este de a nu fi imagine". (p. 75). La Eminescu vom citi : *„Oamenii* din toate cele fac icoană și simbol." Se denunță astfel ceea ce Derrida va numi „metafizica logocentrică". Tendința semiologiilor contemporane de a reduce totul la *simbolul-semn,* prin nesfîrșite

Scanned with OKEN Scanner

digresiuni în jurul perechii *semnificant/semnificat,* se cere abandonată sau depășită. Condiția reevaluării *scriiturii* este din capul locului depășirea etapei *simbolului, a metaforei, a semnului.* Eminescu a trecut de un asemenea obstacol prin noua viziune cosmologică centrată în jurul *arheului* său. Derrida, în consonanță cu un model cosmologic similar, va elabora ipoteza conceptului de *urmă*, concept cu surprinzătoare afinități eminesciene. *Urma* marchează, în limitele logosului, identitatea numerică prin diferențiere („différance"), adică raportul cu *Altul.* În locul teoriei *semnului* din semiotica tradițională de tip Jakobson se ajunge la o viziune mai suplă, integratoare, menită a duce la o „ruinare a noțiunii de semn". Concluzia : „nu există simbol și semn, ci o devenire semn a simbolului". *Urma* nu este motivată (nici Eminescu nu pretinde o *motivare* a *arheului),* după cum nu este motivată „substanța necreată". Ca și Virgil Stancovici, Derrida are grijă să ne spună că *urma* nu e o formulare teologică, ci opusul ei. Gramatologia, care înlocuiește semiologia, se opune „represiunii logocentrice" și „subordonării față de lingvistică" (p. 84). Ea e mai apropiată de algebrismul lui Hjelmslev și de limbajul *numerelor* la Octav Onicescu și Stancovici, adăugăm noi. Derrida vorbește chiar de o *arhi-urmă* (ceea ce amintește și mai mult de *arheu !), urma-pură* = *différance.* Devenirea-semn a *arhi-urmei presupune* un nou sens al cuvîntului *scriere.* Limbajul a fost dintotdeauna *scriere.* Observația de bun-simț a lui Jakobson că omul mai întîi învață să vorbească și apoi să scrie este irelevantă. Teza *diferențierii* contrazice opinia privitoare la „esența naturii fonice a limbii". Hjelmslev confirmă acest fapt. „Imaginea acustică e *auzitul* — scrie Derrida — *(l'entendu) :* nu *sunetul auzit* ci ființa-auzită a sunetului. Ființa auzită este structural fenomenală și aparține unei categorii radical eterogene față de cea a sunetului real în lume" [7] Se spune că Paganini exersa fără sunet. Eminescu a arătat un interes enorm față de Beethoven *surd* care nu a încetat să creeze. Textul din *„În zadar în colbul școlii..."* ne apare acum în toată adîncimea lui :

„Ș-ai s-auzi cum iarba crește."

Scanned with OKEN Scanner

Adevăr extins și la *văz*, prin elogiul „orbeției". Personajul eminescian „vede ceea ce nu se vede". Derrida zice : „Imaginea grafică nu este văzută ; iar imaginea acustică nu este auzită." (p. 106).

Singură *urma* deschide apariția sensului, deși ea nu este sens : „Urma este «la différance» care deschide «apariția» și semnificația". [8] Devenirea-sens a urmei nu este posibilă decît prin „frîntură", alt concept-cheie al gramatologiei. *Frîntura* permite *formarea formei*, ieșirea din punctul simetriei totale a începuturilor, face posibilă articularea timpului și spațiului. Frîntura este o *spargere*, care în limbajul lui Eminescu echivalează cu *greșeala* comisă de univers prin ieșirea din „somnul paralitic". Poetul român spusese că din „încrucișarea" *(articularea*, desigur) spațiului cu timpul „s-au născut lumine". Derrida precizează și el că scrierea este tocmai originea experienței spațiului și timpului, „această țesătură a urmei permite articularea diferenței dintre spațiu și timp". (p. 107) *Urma* trimite la un *trecut-absolut*, încît conceptul clasic de timp nu poate descrie *urma*. Este evident că e un timp asemănător cu *timpul mitic* al lui Mircea Eliade și cu ieșirea din spațio-timp a lui Virgil Stancovici sau Eminescu. [9] Derrida nu face decît să ducă pînă la ultimele consecințe partea contradictorie și cea mai fecundă din teoria saussuriană a semnului. *Spațierea* scrierii este întemeierea însăși a limbajului, *spațierea* fiind tocmai articularea spațio-timpului. *Arhi-scrierea* nu e „experiența fenomenologică a unei prezențe" : „Ea marchează *timpul mort* în prezența prezentului viu, în forma generală a oricărei prezențe". [10] *Arhi-scrierea* are un sens negentropic în condițiile *devenirii* și entropiei. În mod iarăși tulburător sintagma *timp mort* o utilizează și Eminescu într-o accepție foarte apropiată :

„Timpul mort și-ntinde trupul și devine veșnicie"

El marchează reintrarea în *arhi-urmă*, în „eterna pace", cum zice poetul român. *Timpul mort* este coincidența devenirii inconștiente a subiectului ca scriere, este raportul subiectivității cu moartea sa : „Ca raport al subiectului cu moartea sa, această devenire este însăși întemeierea subiectivității. La toate nivelurile de orga-

Scanned with OKEN Scanner

nizare a vieții, adică a *economiei morții*. Orice grafem este de esență testamentară.“ [11]

Similitudinea concepției eminesciene, așadar, merge pînă la capăt. Viața poetului ca *scriere* nu este *logocentrică*, nu el își spune viața, ci o „străină gură“, din perspectivă testamentară, din moarte :

„Și cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea cură
Încet repovestită de o străină gură,
Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost.
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost
De-mi țin la el urechea — și rîd de cîte-ascult
Ca de dureri străine ?... Parc-am murit de mult.“
(Melancolie)

După logica rigoristului Maiorescu, acest text era dovada nebuniei. În fapt, indica semnul unei genialități menite a rămîne *opacă* spiritului rațional ist, la fel cum *opacă* a rămas în fața criticii erudite opera lui Dante sau Sade (Philippe Sollers). [12]

C. MUNCĂ ȘI LOGOCENTRISM. Cum aceste date pot să pară insuficiente, e necesar a merge mai departe pe calea deschisă. Reamintim că T. Maiorescu — și nu o facem spre a-l denigra pe critic — explica „beția de cuvinte“ pe cale patologică. Diagnosticul : iresponsabilitate logică. Nu era o prea mare diferență de atitudinea lui Platon care îi alungă pe poeți din Republică tot pe motivul *iresponsabilității*. Există aici un dram de adevăr ca și în aserțiunea romantică a depărtării de natură. Dar, în același timp, se și *ascunde ceva*, se ocolește ceva fie și în chip inconștient. În mod paradoxal, logocentrismul se vedea combătut tot prin logocentrism.

Eminescu nu era omul care să se mulțumească cu explicațiile cele mai la îndemînă. Setea sa neistovită de cunoaștere nu l-a purtat întîmplător spre cele mai diverse ramuri ale științei. Evident, între *arheu* (ca Logos) și economia politică sau fizică nu pare să existe nici o legătură.

Se știe că în timpul studiilor la Viena și Berlin printre lecturile eminesciene se numără o mulțime de scrieri de economie politică. George Călinescu — foarte exi-

Scanned with OKEN Scanner

gent cu cultura științifică și filosofică a poetului — de data aceasta acceptă că Eminescu avea oarecare competență în materie de economie politică, remarcînd și interesul pentru Marx atît în vremea studiilor universitare, cît și în ultimii ani ai vieții. „Și aci, — notează Călinescu — în cîmpul economiei politice, Eminescu avea așadar cunoștințe integrale și temeinice și, fără să putem ști în ce măsură contribuia la asta lectura directă a izvoarelor, sîntem îndreptățiți a constata că se mișca în voie în lumea acestui soi de idei". [13] Constatare fără urmări în domeniul stilului, întrucît descrierea culturii lui Eminescu era făcută de pe pozițiile strictei specializări, a erudiției. Polemizînd cu acei care se străduiau să-l scoată pe Eminescu „competent" în toate, Călinescu avea dreptate că poetul nu era un specialist în matematică, fizică, filosofie etc., dar e sigur că nici Eminescu nu și-a propus vreodată să devină un „monstrum eruditionem", fiindcă erudiția nu-l interesa deloc. Se pare că tocmai „diletantismul", coroborat cu geniul, l-a ajutat să surclaseze ignoranța *doctă,* fiindcă nu cantitatea informației contează, ci funcționalitatea ei.

Ca și Vasile Gherasim [41], Călinescu va constata că poetul a profitat de pe urmele cunoștințelor de economie politică formulînd despre *muncă* adevăruri deosebit de actuale. [15] De la bun început, ne izbește stăruința cu care Eminescu corelează *cuvîntul* cu *munca* și *banii.* Eminescu n-a elaborat, firește, o teorie specială a muncii și nici nu ne-ar interesa prea mult acest lucru, deși scrie multe articole despre muncă. Dar jocul dialectic al substituirii muncii prin cuvînt e una din intuițiile geniului său. Cheia logocentrismului, ca și posibilitatea „reabilitării" limbajului, o află poetul în *muncă.* Ori de cîte ori se indignează în contra cuvîntului degradat, apare simultan constatarea *înstrăinării* muncii, dominarea muncii abstracte, „sterile", cum o califică el, pe urmele lui Quesnay. Parazitismul e tot ce condiționează mai acut frazeologia. „Pătura superpusă" i se înfățișa drept o chintesență de neproductivitate asociată cu deamagogia : „...cine crede că prin profesarea unei serii de fraze a înlocuit munca, deci libertatea și cultura, acela

Scanned with OKEN Scanner

se prenumără, fără s-o știe, printre paraziții societății omenești, între aceia cari trăiesc pe pământ spre blestemul, ruina și demoralizarea poporului lor.“ [16] Înseși accesele de „xenofobie“ pornesc, cum sublinia și George Călinescu, din rațiuni economice la care adăugăm degradarea logosului. Pe evrei nu-i condamna ca antisemit („cît de departe sîntem de-a urî pe evrei“ [17]), ci fiindcă ocoleau munca productivă în numele celei abstracte, aidoma tuturor demagogilor. În „*Scrisoarea III*“, tripleta *cuvînt-ban-muncă* este limpede surprinsă :

„*Cînd vedem că toți aceia care* vorbe mari *aruncă*
Numai banul *îl vînează și cîștigul fără* muncă.“ (s.n.)

Sau și mai clar într-o variantă la „Icoană și privaz“ :

„*Voi abusați sărmani... și-n vorbă-vă e izul*
Acelei meserie ce-o-nlocuiește scrisul
În loc să mîni coarne de plug, să-nalți ciocanul
Cu aurul fals al vorbirii te sbați să spoești banul
Cel rău al minții tale...“ [18]

Frazeologia este egală cu disprețul muncii concrete, intelectuale : „cuvinte care se învață pe de rost într-un sfert de ceas și care-l ridică pe un om la noi în țară, făcînd de prisos orice muncă intelectuală. Căci natura comună nu muncește decît de silă.“ [19]

Despre *munca abstractă* a liberalilor :

„*Ce avem astăzi în magaziile de rezervă ?*
Tot pe atîtea chile de palavre liberale“. [20]

Admirația pentru țărănime, ca singura clasă productivă din România (alături de muncitori) este, așadar, motivată prin toate fibrele personalității sale. Însăși salvarea societății el o întrevede în numele unui principiu al cărui actualitate este mai mult decît evidentă : „muncă egală pentru toți, în raport cu facultățile ce le are fiecare“. Și : „Munca este legea lumii moderne care nu are loc pentru leneși“. [21] Eminescu sesizează remarcabil și interdependența dintre muncă și libertate. Libertatea demagogului este o falsă libertate fiindcă : „Niciodată o vorbă nu poate înlocui o realitate, niciodată fraza culturii nu e echivalentă cu munca reală a inteligenții, nici-

Scanned with OKEN Scanner

odată fraza libertății nu e echivalentă cu libertatea adevărată". [22] Și mai exact: „Ce e libertatea? E facultatea de-a traduce neîmpiedecat munca sa musculară în munca sa intelectuală sau în muncă de meditațiune." [23]

Ce temeinicie poate să existe în această permanentă corelare a muncii cu banul și cuvîntul? Este o legătură cerută de legea internă a stilului eminescian, conformă viziunii sale despre lume. Teoria logocentrismului elaborată de J. Derrida pornind de la conceptul de *urmă* a fost dusă mai departe de un alt reprezentant al grupului de la *„Tel Quel"*, Jean-Joseph Goux. Acest autor pornește de la ideea echivalenței dintre *ban* și *cuvînt*, ambele noțiuni avînd un „statut privilegiat", unic în întemeierea civilizației și culturii. Cum se știe, asemănarea dintre *ban* și *cuvînt* e o realitate așa de izbitoare încît a fost remarcată de secole. La noi, să amintim numai cunoscuta comparație a lui Simion Ștefan. [24]

Dar o teorie propriu-zisă a semnelor *ban-cuvînt* au elaborat abia modernii, Marx pentru *ban*, Saussure și urmașii săi prin extincția teoriei monetare la *cuvînt*.

Marx definea banul ca „echivalent general" al tuturor celorlalte mărfuri, „expresie generală de valoare". Este același lucru și cu *arbitrariul semnului* la Saussure. Astfel, limba, ca și banul, e „reflectarea aplicată a unui tip de semne speciale, a raportului tuturor celorlalte semne". [25]

Existența „iluziei monetare" face ca marfa să nu mai conserve, scrie Marx în *„Capitalul"*, în forma valoare, „nici cea mai mică urmă (spur) a primei sale valori de întrebuințare, nici a muncii utile particulare care i-a dat naștere." Astfel, valoarea (echivalentă cu *sensul)* încetează de a mai fi „expresia muncii concrete" (pe care o *ocultează)* și devine „expresia *muncii abstracte*". [26] O muncă slujită de fraze, va spune Eminescu, bazată pe trafic (negustorie) care sporește în mod artificial valoarea, nemairămînînd nici o legătură cu munca concretă, productivă a claselor pozitive, între care pe primul loc Eminescu punea *țărănimea*. Aceeași situație ca în limbaj prin depărtarea de *arhi-urmă, arhi-scriere*. *Munca concretă* este echivalentul *urmei*. Devierea infinită de la munca concretă naște fetișismul banului și respectiv lo-

Scanned with OKEN Scanner

gocentrismul. „Astfel — notează Jean-Joseph Goux — se denunță complicitatea între logocentrism și fetișismul banului și al mărfii [27] Și : „Logocentrismul este numele lingvistic al unui principiu de venalitate universal și dominant, întemeiat pe munca abstractă.“ [28]

Eminescu, prin textele sale reținute deja, denunță *iluzia lingvistică* așa cum Marx denunțase *iluzia monetară,* legînd-o de munca abstractă, neproductivă. Eminescu e de recunoscut în atari observații : Logocentrismul este deci efectul *deturnării devierii* (în profitul unei clase care «consumă întotdeauna fără a produce»).“ [29]

Dacă Rousseau adresa, în fața civilizației pervertite, celebrul îndemn „înapoi la natură“, pentru Eminescu „reintrarea în natură“ înseamnă *muncă,* înainte de toate. De aici, admirația statornică pentru țărănime și pentru muncitori.

Munca a fost însăși măsura artei sale. S-a și spus că a fost unul din cei mai mari salahori ai cuvîntului din literatura lumii. Ca și măsura vieții. I. Slavici povestește că în vremea pregătirii serbării de la Putna, cînd organizatorii se țineau de propuneri și discursuri, Eminescu sta izolat : „Ascultase retras într-un colț întreaga discuțiune, adunase mereu în el și acum trebuia neapărat să răsufle. — Măi, mi-a zis, acela care vrea să facă ceva nu *discută,* ci *lucrează.*“ [30] (S.n.).

Vorbă și faptă erau una la Eminescu. „Eminescu — ne asigură același Slavici — nu era în stare să mintă, să treacă cu vederea reaua credință a altora, să tacă atunci cînd era dator să vorbească, să măgulească ori chiar să lingușească pe cineva, și-n gîndul lui cea mai învederată dovadă de iubire și de stimă era să-i spui omului și-n bine, și-n rău adevărul verde-n față. El era în stare, să se umilească să stăruie, să cerșească pentru vreun nevoiaș : pentru el însă cu nici un preț. *Vorba lui era vorbă* (s.n.) și angajamentul luat de dînsul era sfînt.“ [31]

Același absolutism în operă și în viață are darul să sperie. E o viață de martiragiu, una dintre acele vieți care au făcut gloria și popularitatea imensă a creștinismului primitiv.

Scanned with OKEN Scanner

D. TĂCEREA. Părăsirea logocentrismului și întoarcerea la *cuvînt* înseamnă restabilirea contactului cu *moartea*, intrarea în *tăcere*. Este întoarcerea lui Lear către Cordelia *moartă*, deschiderea casetei de plumb. Eliberat de magia cuvîntului, poetul se deschide către *Logos* și se închide pentru logocentrism. „Parc-am murit de mult" ; „De mult de vorbe goale nici voi să mai ascult. / Nimic e pentru mine ce pentru lume-i mult." ; „Eu am murit, nu pot muri din nou." [32] Ajunge chiar la o *mutenie* maximă, pe care lumea, desigur, i-o va tălmăci drept „lipsă de inimă", cu toate că știa ce-i adevărata „inimă". Și poetul însuși o va numi „lipsă de inimă", aidoma lui Rimbaud care spusese : „Superioritatea mea asupra celorlalți e că nu am inimă." La 20 septembrie 1877, se adresa lui I. Slavici : „Recunosc că sînt un ticălos de frunte — pentru că nu scriu. (...) N-am inimă în mine..., nu gîndesc nici la tine, nici la lume, nici la mine însumi. Singura deosebire e că am devenit susceptibil, că orice atac, cel mai nevinovat mă iritează încît am o adevărată Berserkawuth, că s-au înmulțit oamenii, cu cari nu mai vorbesc nici un cuvînt și c-am s-ajung să nu mai vorbesc chiar cu nimeni, nici cu mine însumi." [33]

Tăcerea este similară nepăsării : „În mantia nepăsării mă-nfășur, dar și tac." Într-o variantă la *„Codru și salon"* intitulată *„Potiphar"* găsim :

„De-aceea eu în lume n-am iubit niciodată
De-aceea pîn-la moarte eu nici c-am să iubesc
Căci nu voiu să se crape gîndirea încordată
Pe-o lume care vecinic e nerealisată
Pentru un amor numai nu voiu să-nnebunesc." [34]

Psihanalistul vulgarizator C. Vlad, lipsit de vocația criticii stilului, era înclinat să dezlege în *tăcerea* eminesciană incapacitate de iubire, autism, narcisism, egoism patologic. De unde și indignarea lui Călinescu. Marele exeget dădea totuși o explicație *erotică* tăcerii eminesciene, punînd totul pe seama instinctualității și refuzului gîndirii : „Îndrăgostiții nu gîndesc nimic, nu se înceto-șează unul pe altul în nici un fel de simbol și n-au nici un fel de emoție complementară, care să nu se bi-

Scanned with OKEN Scanner

zuie pe funcția sexuală.“ [35] Mai mult, tăcerea îndrăgostiților ar fi o „somnolență extatică“ pe care o identifica cu „neclintirea hieratică a animalelor în epoca de împerechere“ [36] Intuiția călinesciană e, firește, dintre cele mai profunde, dar pata oarbă a *tăcerii* eminesciene nu e totuși acoperită din pricina perspectivei biologice care sacrifică stilul în numele unui hedonism de mistică a instinctului.

În realitate, tăcerea eminesciană este refuzul logocentrismului și nu a gîndului *(logosului)*. Or, instinctul însuși poate fi o *dereglare,* o necomunicare în iubire ; de unde și asocierea lui cu vorbăria, care e slujitoare a „instinctului atît de van“. Ieronim din *„Cezara“* refuză și el a fi sclavul acestui instinct și insula lui Euthanasius este *tăcerea,* despărțirea de logocentrismul instinctualității oarbe, intrarea în *moarte,* care în cazul Luceafărului e o *nemurire* — împlinirea supremă. De timpuriu, de altminteri, Eminescu se „conformează“ structurii stilistice a tăcerii și asociază cucerirea *liniștii* cu *moartea :*

„Aș vrea să am o casă tăcută, *mitutică,*
În valea mea natală ce unduia în flori,
. . . . . .
Chiar moartea, ce răspînde teroare-n omenire,
Prin vinele vibrînde ghețoasele-i fiori,
Acolo m-ar adoarme în dulce liniștire,
În visuri fericite m-ar duce către nori.“
(Din străinătate, s.n.)

Moarte devine limpede termen de comparație pentru tăcere :

„Ci eu trec tăcut ca moartea,“
(Ce șoptești atît de tainic)

În *„Rime alegorice“ :*

Iar eu pe-un țărm pustiu murii în pace.
Deasupra frunții-mi luna-n nouri zace,
Trecînd încet pustiile Saharei
Și luminînd o lume care tace.“

Iubirea atinge plenitudinea maximă numai în afara logocentrismului, numai în măsura în care e *tăcere :*

Scanned with OKEN Scanner

„Iubind în taină am păstrat tăcere,
Gîndind că astfel o să-ți placă ție,
Căci în priviri citeam o vecinicie
De-ucigătoare visuri de plăcere.“
(Iubind în taină...)

Luna, despre care s-au scris atîtea studii tematice, este astrul tăcerii, al somniei, care e o altă ipostază a morții :

„O, cît eram de fericit
Să mergem împreună,
Sub acel farmec liniștit
De lună !“
(Adio)

Există la Eminescu o nemărginită sete a tăcerii iubirii :

„Alta-i pacea sufletească
Care e rodul iubirii —
Și acolo e tăcere,
Dar tăcerea fericirii.“
(Minte și inimă)

Clipa cea mai înaltă a vieții e în *adormirea* îndrăgostiților, după ce „satul în vale-amuțește“ :

„Ne-om răzima capetele unul de altul
Și surîzînd vom adormi sub înaltul,
Vechiul salcîm. — Astfel de noapte bogată,
Cine pe ea n-ar da viața lui toată ?“
(Sara pe deal)

E în tăcere, reamintim, ceva din fiorul morții, a *timpului mort* care-și întinde trupul și „devine vecinicie“ :

„Pierdut e totu-n zarea tinereții
Și mută-i gura dulce-a altor vremuri,
Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec !“
(Trecut-au anii...)

Sau strania viziune a Veneției moarte :

„S-a stins viața falnicei Veneții,
N-auzi cîntări, nu vezi lumini de baluri ;

Scanned with OKEN Scanner

Prin scări de marmură, prin vechi portaluri,
Pătrunde luna, înălbind pereții.

. . . . . .

Ca-n țintirim tăcere e-n cetate
Preot rămas din a vechimii zile,
San Marc sinistru miezul nopții bate."

(Veneția)

Fior al plenitudinii vieții și deopotrivă al morții, tăcerea îl înscrie pe Eminescu printre cei mai iluștri reprezentanți ai esteticii tăcerii din arta lumii, nu mai prejos decît „geniala acvilă a nordului" — Shakespeare. „Cînd inexprimabilul se cerea exprimat — scria Aldous Huxley —, Shakespeare punea deoparte condeiul și chema în ajutor muzica. Dar dacă muzica dă greș? Mă rog, atunci te poți bizui pe tăcere. Căci oricînd, oricînd și pretutindeni, tot restul e tăcere." [37]

Pentru estetica tăcerii, așadar, liniștea este un punct terminus, ținta supremă. Am putea abandona aici cercetarea stilului eminescian. Dar abia sîntem la început. Fiindcă drumul lui Eminescu e totuși altul decît al literaturii absurdului care se instalează în tăcere spre a submina degradarea limbajului. El e mai aproape de Blaga și Brâncuși, dar, în același timp, diferit de ei. Blaga și Brâncuși — remarca Edgar Papu — ajung „pînă la un *ritual al tăcerii,* aproape de aceeași forță ca în taoism." [38] Așadar, mai apropiați sînt de neobudismul lui Wittgenstein. La Eminescu, e *Nirvana* de o esență asemănătoare. Tot Edgar Papu observa însă că la Eminescu tăcerea nu ține de trezie, ca la Blaga, ci de somnie, de vis, toropeală. Și asta e adevărat, dar e mai mult. Fiindcă, în definitiv, tăcerea nu e un scop în sine.

Sigur e că Shakespeare nu s-a oprit la simpla „consumare" a „complexului Lear". O atestă creații precum „*Măsură pentru măsură*" și, mai cu seamă, „*Hamlet*". „Scepticul" prinț al Danemarcei nu este deloc un învins de neputința cuvîntului. Jean Starobinski a făcut excelenta observație: „Hamlet are certitudinea că regele e vinovat dar în același timp el știe că simplul cuvînt nu va izbuti niciodată să-l înfrîngă." [39] Acest covîrșitor adevăr este intuit și de Eminescu foarte devreme, încă

Scanned with OKEN Scanner

din 1869, cînd publică „*Junii corupți*“, dacă nu mai înainte. Am semnalat deja că *junii* eminescieni, bolnavi de logocentrism, au pierdut putința comunicării ca și ucigașul Claudius. Poetul știe, de aceea, că vorba lui n-are cum fi receptată de „urechea amorțită“ și „simțul leșinat“ al junilor :

„În darn răsună vocea-mi de eco repețită,
Vă zguduie arama urechea amorțită
Și simțul leșinat ;
Virtutea despletită și patria-ne zeie
Nu pot ca să aprinză o singură scînteie
În sufletu-nghețat.“

Altminteri, mereu poetul se ciocnește, ca și Hamlet, de neputința cuvîntului obișnuit :

„N-au mai spus și alții lumii de-a ei rele să se lase ?
Cine-a vrut s-asculte vorba ? Cine-aude ? Cui îi pasă ?“
(Memento mori)

De aceea, Hamlet ca și poetul român, „renunță“ la cuvînt. Dar renunțarea lor nu e decît o „pauză“. Aceasta e rațiunea *tăcerii*. Este trecerea din Infern în Purgatoriu. *Tăcerea* este Purgatoriul acestor titani ai literaturii. În cazul lui Dante, Philippe Sollers a înțeles bine acest adevăr. Din zgomotoasa incoerență verbală a Infernului se trece în „pîlnia de înghețată tăcere“ a Purgatoriului, primii pași spre „timpul regăsit“ : „Intrăm astfel în timpul regăsit care se întoarce la izvoare, în timpul adevăratei acțiuni progresive. Suferința nu mai este suferință *a* cuvîntului, ci *pentru* cuvînt.“ [40]

Asemenea moment echivalează în „Hamlet“ cu pregătirile spectacolului „uciderea lui Gonzago“. Știind de neputința cuvîntului, prințul recurge la o adevărată strategie de ordin stilistic spre a „dezmorți“ urechea surdă a regelui ucigaș. El are intuiția extraordinară că numai *stilul* îl poate doborî pe uzurpator și înlocuiește simplul cuvînt cu reprezentația dramatică. Sadoveanu, alt mare artist român al tăcerii, calcă instinctiv pe urmele lui Hamlet în scena praznicului din „*Baltagul*“, cum bine a sesizat critica. Am putea numi Purgatoriul *momentul con-*

Scanned with OKEN Scanner

fruntării cu adevărul, clipa „rectificării, denumirilor" preconizată de Confucius.

„Și singur stau și caut...", spune Eminescu ; și calea găsită de el am putea-o numi „dezbrăcarea de formă".

E. „DEZBRĂCAREA DE FORMĂ". În general, estetica tăcerii înseamnă la marii poeți europeni o desprindere deliberată de *real.* Mallarmé tindea către *poemul ideal,* „poemul tăcut, numai în alb". „Izolarea lui Mallarmé — scrie H. Friedrich — e o izolare totală, și e deliberată".[41] De unde și binecunoscuta sintagmă „derealizarea realului", cu toate speculațiile ce decurg din ea. Între altele, că poezia n-ar avea nimic comun cu viața și adevărul. În realitate, aceste pretenții sînt precare, fiind vorba mai degrabă de o nouă cale spre adevăr și viață. Oricum, Eminescu nu s-a simțit solidar cu o estetică de o asemenea factură, deși venea și el împotriva „vieții". Asta nu înseamnă că Eminescu a fost un poet „limpede". Deși pare unul dintre cei mai accesibili poeți, el este totodată „opac", intraductibil pînă și în limba lui, vorba lui Arghezi.

Ne izbește îndîrjirea cu care poetul se declară angajat pe calea *adevărului.* Firește, cuvîntul *adevăr* devenise și el mască pentru neadevăr. Logocentrismul este creator de ambiguitate. În estetica modernă el a dus le pseudoteoria „operei deschise" ajunsă la exacerbare prin „deconstructivismul" de ultimă oră din critica americană (J. Hillis Miller, Paul de Man, Derrida etc.).

Cel ce spunea despre sine „Eu am murit, nu pot muri din nou" știa că nu mai are de ce se mai teme. Minciuna izvorăște din teama de moarte și este ea însăși *moarte.* Cel ce a cucerit moartea a învins teama. („Nu credeam să-nvăț a muri vreodată ;"). E rațiunea despărțirii de lume, alta decît la Mallarmé și totuși una similară :

> *„Ei mint — eu adevărul îl spun, căci nu mă tem*
> *De-a lui urmări."* [42]

Părăsind elitarismul romantic al geniului, știindu-se *un om și atîta tot,* dar altfel decît *ceilalți,* în Eminescu a crescut „mîndria cruntă / De-a spune adevărul" — ca singur drum al libertății, al întoarcerii la Logos.

Scanned with OKEN Scanner

La „*Exerciții și moloz*“ din vol. V, Perpessicius reține un text extraordinar :

„De voi fi mort — știu, cei mulți or zice
— Răsunet viu a zilei cei de azi : —
A fost un rău. Și, mai tîrziu, se poate
Trezit fiind simțul de recunoștință,
Ce-i înnăscută sufletului nostru,
Vor spune : a fost un geniu. Și
Nici una, dar nici alta nu am fost.
Am fost un om ce spunea adevărul
Nu pentru că-l iubea ci pentru că
Nu merită o lume rea, nedreaptă,
Ca să mințim pentru ea... Ș-așa de mulți
Ce mint cu gîndul, vorba, fapta, ba
Se mint pe sine însuși chiar, încît
În mine s-a ștîrnit mîndria cruntă
De-a spune adevărul — dacă chiar
Prin el lumea s-aprinde.“

Această *mîndrie cruntă de-a spune adevărul* numai la Lautréamont, Nietzsche și Dostoievski o mai regăsim în timpurile moderne, o „cruzime“ pe care și-o revendică în termeni asemănători cu ai „omului din subterană“, hotărît să divulge omenirii „amintiri“ de a treia categorie, gînduri pe care oamenii se tem să și le mărturisească lor înșile („Se mint pe sine însuși“, zice Eminescu). Faimoasa sfidare aruncată lumii de „omul subteranei“ se întîlnește aproape identic la Ieronim, în afara oricărei influențe. „Eu de liniște am nevoie — spune personajul dostoievskian. Eu, ca să nu fiu tulburat de nimeni, aș vinde lumea-ntreagă pe doi bănuți, făr-a sta pe gînduri. Dacă-i pe ales : să se dărîme lumea, ori să-mi beau eu ceaiul, eu spun că mai bine s-ar dărîma lumea, numai să-mi pot eu bea ceaiul.“ [43] La Ieronim, atitudinea este mai evident *stilistică* în sensul demonstrației noastre : „Dacă lumea ar trebui să piară și eu aș putè s-o scap printr-o minciună, eu n-aș spune-o, ci aș lăsa lumea să piară.“ Același Ieronim își afirma și *lipsa* de iubire : „Eu n-am iubit niciodată și poate că nici nu sînt în stare.“ Ieronim însă depășește „consecvența“ existenței din *subterană* [44] prin forța *totalității* stilului eminescian. Regresiunea în

Scanned with OKEN Scanner

tăcere merge la omul subteranei atît de departe, încît se dorește metamorfozat în muscă. S-a spus că e aici prefigurarea miriapodului lui Kafka. Nimănui însă nu i-a trecut prin minte că Eminescu face chiar un pas mai departe decît Dostoievski, el se gîndește în ipostaza de *pasăre*, de *motan* și de *cartof*. Eminescu nu îl anticipă pe Kafka, dar ambii ajung la atari regresiuni pe calea stilului. Eminescu este *primul mare poet al tăcerii, în mod conștient programatic, din literatura universală.*

O lume ridicată pe minciuni e o lume dementă. Limbajul degradat este limbajul cu *ambiguitate maximă*, adică un limbaj lipsit de orice informație. Un limbaj bîntuit de *idoli* (Fr. Bacon) și de aceea, va zice Ponge, estetica trebuie să fie „rage de l'expression", sau *literalitate*, după adepții gramatologiei. E ceea ce la Eminescu vom găsi în sintagma „dezbrăcare de formă", utilizată încă din anul 1943 de către Mircea Eliade în „*Insula lui Euthanasius*". Și nu întîmplător fiindcă hermeneutica miturilor este o fericită continuitate de preocupări la nivele diferite ale culturii. Conceptul central de „mythe vivant" la Mircea Eliade este o altă ipostază de *tcheng ming* sau „dezbrăcare de formă".

Nu vom pune semnul egalității între eminesciana „dezbrăcare de formă" și „deformarea" studiată de H. Friederich în „*Structura liricii moderne*", deși nu sînt excluse similitudinile. Pe cîtă vreme „modernii" *deformează* întru sporirea ambiguității prin punerea sensului între paranteze, eforturile lui Eminescu sînt de semn contrar, el caută „cuvîntul care spune adevărul" "

„Unde vei găsi cuvîntul
Ce exprimă adevărul ?"

Geniul său a tins către „imposibil", către o *exactitate* matematică, acele „forme perfecte" opuse formelor armonice, statice, prestabilite din concepția platoniciană. [45]

În starea logocentrică, cuvîntul dezinformează. Oamenii numesc „sînt, frumos și bine ce nimic nu însemnează", fac din „toate cele" „icoană și simbol" *(Epigonii)*. Argumentele lui sînt de o înaltă moralitate socială precum la Confucius [46] :

Scanned with OKEN Scanner

„Astfel e mașina lumei (:) ciubotari sunt azi politici
Găsești sculptori făr de mînă, orbii pictori, urșii critici.“

Încît :

„Cu-a tale vorbe goale cîte-o sută de pară
Nu ești critic, nici istoric, numai simplu mascara.“ [47]

„Florile de stil“ dezinformează și ele, ascund *uritul* și sînt incapabile a dezvălui frumosul :

„Cu flori stereotipe, cu raze, diamante,
Nu pot să scriu frumusețea cea vrednică de Dante.“
(Icoană și privaz)

Și :

„O, salahori ai penei, cu rime și descrieri
Noi abuzăm sărmanii de mîna-ne de crieri...
Căci plumbu-n veci nu-i aur... și-n noi se simte izul
Acelei meserie ce-o-nlocuim cu scrisul...
În loc să mînui plugul, sau tesla și ciocanul,
Cu aurul fals al vorbii spoiesc zădarnic banul
Cel rău al minții mele... și vremea este vama
Unde a mea viață și-a arătat arama.“
(Ibid.)

Fetișismul cuvîntului este piedică în calea adevărului. A lua vorbele drept realitate înseamnă a deveni sclavul simbolului, a te închina unor idoli : „Și noi adorăm semnele noastre și anume *vorbele* noastre. Dacă vom examina pe un om asupra stării, cunoștințelor lui în privirea celor mai însemnate obiecte divine sau umane, vom constata că e un închinător de *vorbe ;* el va cita vorbe fără idee și fără însemnătate, pe cari spiritul său le adoră și le erige în idoli ; ele se deosebesc de idolii săpați cu dalta în lemn sau în piatră, numai prin împrejurarea că sunt tipărite cu cerneală pe hîrtie albă.“ [48] Un păcat evocînd umbrele din peștera platoniciană, umbre luate drept realități. Ceva similar se petrece cu luarea metaforelor *ad literam :* „Neluminarea“. [49] Inteligențele superioare merg pînă la o *hiperliteralitate*, în sensul „dezbrăcării de formă“, al înlăturării „umbrelor“, atingîndu-se starea de *arheu.* A nu fi capabil de a vedea astfel *adevărul* e *neluminare,* spaimă : „Cel mai mare păcat al oamenilor

Scanned with OKEN Scanner

e frica, spaima de a privi în față, ș-a recunoaște adevărul. El e crud acest adevăr — dar numai el folosește.“ [50]

Baudelaire și Arghezi înfrumusețează „cadavrul“, „bubele“, „noroiul“ ; Eminescu „dezbracă de formă“ spre a ajunge la „stîrv“. Modernii Baudelaire și Arghezi „romantizează“ ; romanticul Eminescu *deromantizează !* Sub „frumusețe“, recunoaște imediat șarlatanismul : „Se știe că sub forma sub care se anunță șarlatanii este în genere cea mai atrăgătoare, prin urmare e acolo mai frumoasă unde capul e mai urît, și nimic nu se înfrumusețează... mai mult — și firește că și era de trebuință — decît răul, minciuna, decadența, și nu e nici o cauză atît de rea, care să nu găsească apărătorii ei firești.“ [51]

Eminescu anunță, cum se vede, anticalofilia camil-petresciană. De aceea, se și considera un „scriitor de ocazie“. Astfel, prin Eminescu, se pune capăt îndelungatei dihotomoii *frumos natural/frumos artistic* [52]. Conceptul „dezbrăcării de formă“ vine să sprijine aserțiunea. În acest sens, creația eminesciană este un adevărat „masacru al formelor“ lipsite de informație. „Cine nu minte niciodată e natura“ [53], decide poetul. În teritoriul artei, model de naturalețe i se părea a fi poezia populară. „Poporul n-are timp să facă metafore“. [54] Gîndul cel mai firesc se exprimă hiperliteral, hieroglific, cum spune Eminescu : „Scrisoarea hieroglifică. (...) Hieroglifele au ca propriul că prin puține trăsuri să conceapă lucrurile în cîteva linii acute foarte caracteristice lucrurilor.“ [55] Poetul nu se teme să pună semnul egalității între *frumusețe* și *adevăr,* ecuație atît de căzută în dizgrație în majoritatea teoriilor estetice. Fiindcă nu e vorba de vechea accepție a termenilor, ci de o dobîndire a „denumirilor corecte“. De aici surprinzător de moderna afirmație că „Adevărul este negativ“. [55] Adevărul e în oglindă, dincolo de pozitivitatea formei. Pe acei „timizi“ impresionați de *blazon* îi sfătuiește să se supună legii dezbrăcării de formă : „Acelor timizi pe care-i orbește o stea, o trăsură or un blazon, le sfătuim ca să și-i închipuiască pe acești în goliciunea lor trupească și sufletească“. [56] Nuditatea dezvăluie adevărata frumusețe a femeii. Somnul sporește parcă nuditatea : „Ea cu umeri de zăpadă și cu părul lucitoriu / Și mai goală pare-n somnu-i...“

Scanned with OKEN Scanner

Cezara este capodopera (programatică, am spune) a „dezbrăcării de formă". Norma supremă a cunoașterii lui Euthanasius : „Viața internă a istoriei e instinctivă ; viața exterioară, regii, popii, învățații, sunt lustru și frază, și cum de pe haina de mătasă pusă pe un cadavru nu poți cunoaște în ce stare se află, astfel de pe aceste vestminte mincinoase nu poți cunoaște cum stă cu istoria însăși.

Eu, mulțumită naturei, *m-am dezbrăcat de haina deșertăciunei*". (S.n.).

În insula lui Euthanasius, nu e loc decît pentru *trupul gol*, identificare integrală cu natura, reintrare în „punctul" simetriei totale de dinaintea creației. Mircea Eliade o numea *insulă mitică*, desigur, recucerire a „mitului viu" după experiența „hermeneutică" a lui Ieronim ca discipol al lui Euthanasius.

Cînd trupul însuși e o formă a degradării logosului ca „instinct van", începe o nouă dezbrăcare de formă, într-un sens invers decît o face Baudelaire, chiar dacă s-a putut vorbi de baudelairianismul lui Eminescu. În „*Gelozie*", unul dintre textele cele mai „baudelairiene", e o dublă dezbrăcare de formă : întîi de „veșmintele" vorbirii, de „dorința-i guralivă" a femeii, și, mai departe, de formele „înșelătoare" ale trupului :

„Tu nici visai că-n gîndu-mi cu fălcile-ți dezbrac
De cărnurile albe și gingașe și sterpe,
Căci idolului mîndru scot ochii blînzi de șerpe.
Tu nici visai că-n gîndu-mi eu fața ta o tai,
Că ce rămase-atuncea naintea minții-mi, vai !
Era doar începutul frumos al unui leș...
Ba mai treceai cu mîna prin perii tăi ce-i deși,
Și nici visai că gîndu-mi te face de ocară
Pentru că porți pe oase un obrăzar de ceară
Și că priviri grozave, ca mîni fără de trup,
Se întindeau asupră-ți cu ele să te rup.
Și pe cît de frumoasă și gingașă la port
Eu te priveam atuncea c-un rece ochi de mort."

Abia după această experiență poetul află că *forma* are asupră-ne o putere de neînvins și că toate izvoarele

Scanned with OKEN Scanner

iubirii din ea vin. Setea de „forme perfecte“ vine din Archaeus, întoarcere la *arhi-urmă*, adică în *moarte* :

„Dar m-ai învins... Pătruns-ai a inimei cămări
Și-acum lucești ca steaua fatală peste mări
Și gîndurile mele... și treci așa frumoasă,
Ca marmura de albă, cu gene lăcrămoasă,
Și cum plutești n-atinge piciorul pe pămînt...
Atîrni precum atîrnă nădejdile... de vînt.“

Este zadarnică orice iluzie de „împotrivire“, căci *forma* e torturantă și eternă voluptate a morții“ :

„— Ah, în deșert, nici nu pot ca să te dau uitării —
S-aruncă înspre cerul cel luminos, recad
Și(-s) mistuit de chinuri ca Tantalus în iad.
Dar în zadar ! căci astfel a fost voința sorții
Ca tu să-mi dai durerea și voluptatea morții
Și să-mi răsai din marea de suferinți, înaltă,
Ca marmura eternă ieșită de sub daltă.“

A dezbrăca de formă pînă la a prinde forma perfectă (într-un sens aproape brâncușian) înseamnă a descoperi în frumusețea femeii cheia de boltă a poeziei înseși. Poetul subliniază acest adevăr în însemnarea similară unei formule matematice : „Femeie — poesie !“ Și corelarea cu morala : „Cel mai temeinic instinct de onestitate îl au femeile într(-)adevăr frumoase.“ [58] Idee neromantică, pe care un Juan Ramón Jiménez îl va exprima astfel : „Eu concep poezia ca pe o femeie nudă, naturală, model uman al naturii.“ [59]

Căci te iubeam cu ochi păgîni
Și plini de suferinți,
Ce mi-i lăsară din bătrîni
Părinții din părinți.“
(Pe lîngă plopii fără soț...)

Viziunea eminesciană se întîlnește cu teoria lui Weissmann [60] asupra plasmei germinale eterne. Dacă acceptăm această teorie — apreciază Jacques Lacan — se ajunge la ideea șocantă că individul este deja mort pentru specie : „Du point de vue de l'espèce, les individus sont, si l'on peut dire, déjà morts.“ [61] Intuiția pare să

Scanned with OKEN Scanner

confirme concluziile cercetătorilor contemporani. Forma este misterul sexualității. Nu realitatea partenerului sexual declanșează erosul, ci *imaginea, forma.* Etologii au demonstrat că mecanismul împerecherii la animale e pus în mișcare de *imaginea* partenerului. Sau, cum specifică Lacan, „La pulsion libidinale est centrée sur la fonction de l'imaginaire". [62] Dar erosul omenesc este „eșecul" sexualității. De aceea, „dezbrăcarea de formă" are un sens existențial și, am spune, hermeneutic, avînd drept punct de sosire tot *forma,* dar o formă care tinde a fi *arhi-formă,* acea *hiperliteralitate* despre care vorbea Sollers la Dante. Așa se explică de ce, în sens stilistic, greșit s-a înțeles că Eminescu a cultivat perfecțiunea formală, cînd, în faptă, el o subminează cu violență. E o *formă în mișcare,* care străbate formele („dezbrăcare") tinzînd pînă la a fi *paradigmatică.* De aici mulțimea variantelor al căror scop pare a fi atingerea *substanței perfecte,* arheul, fără a se putea pretinde — cum s-a încercat adesea — că Eminescu și-ar fi dezavuat formele succesive (variantele). Probabil de aceea poetul nu le-a distrus și ideea editării integrale a manuscriselor preconizată de Perpessicius constituie o uimitoare încununare a structurii paradigmatice a creației eminesciene. Citite laolaltă, variantele unui poem nu impacientează, ci, dimpotrivă, oferă un spectacol unic, o lectură totalizantă în care lectorul avizat va surprinde o coeziune mirifică în mișcare. E ceva din succesiunea fotografiilor în tehnica cinematografică, imagini care luate separat sînt înghețate și neinteresante, dar supuse legilor mișcării devin *viață.* Altminteri, în tehnica modernă, succesiunea fotografiilor, în număr de ordinul zecilor de milioane, prin mijloace ultraperfecționate, oferă posibilități singulare de cunoaștere, de pătrundere în micro- și macrocosmos și de stăpînire a spațio-timpului. Geniul eminescian oferă surprinzătoare similitudini cu asemenea cuceriri ale științei epocii nucleare și nu e de mirare că „gîndul" său a putut cuprinde un cosmos atît de apropiat de cel real.

Nu *proporția de forme* (normă a esteticii tradiționale) îl interesa pe poet, ci *proporția de mișcări în forme :* „S-a zis de mult că frumusețea consistă în proporția de forme. *Nemărui nu i-a venit în minte* (s.n.) că consistă în

Scanned with OKEN Scanner

proporția de mișcări și cu toate acestea, asta e adevărata frumusețe. Frumuseți *moarte* sunt cele cu proporție de formă, frumuseți *vii* cele cu proporție de mișcări. E evident că această proporție de mișcări, unde nici nu e prea întinsă, nici prea flască, e o stare de echilibru — fericirea". [63]

Așadar, viziunea statică, eleată, de sorginte platoniciană văzută de T. Vianu în *contemplativitatea* eminesciană este nu numai înșelătoare, dar la antipodul eminescianismului. Andrei Pleșu, într-o frumoasă lucrare despre sentimentul naturii în arta europeană, observa și el sensul dinamic al naturii aparent statice în creația poetului — o *curgere* pe care o numea *legănare*, citînd : „Ce te legeni, codrule, / Fără ploaie, fără vînt..." Și se întreabă, răspunzînd totodată : „Dar ce fel de legănare e aceea fără vînt ? (...) Legănarea e în *sinea* naturii, nu în afara ei". [64]

C. Noica subsuma această mișcare „ondolantă" viziunii mioritice blagiene, iar Eugen Todoran vorbea de un mare poet al *trecerii*, considerînd „Trecut-au anii..." cea mai frumoasă poezie eminesciană. Numai că există și riscul de a reduce viziunea eminesciană la acest moment stilistic, de netăgăduită forță, pierzîndu-se totuși din vedere „statornicia" totalizantă a arheului. Deoarece, ca și în cazul lui Dante, poetul român înaintează „de-ndăratelea" către „denumirea corectă", „cuvîntul ce exprimă adevărul" („nomina sunt consequentia rerum", la Dante). Autorul „Divinei Comedii" identifică Paradisul cu „spațiul primului cuvînt" căruia i se va opune diversitatea ulterioară, babilonică a limbilor. Cercetînd trei idiomuri (d'oc, d'oil, de si), Dante găsește că au un cuvînt comun — *amour* —, cuvînt adamic trimițînd la o limbă mitică „aleasă între toate", o limbă menită a restabili *legăturile* într-un sens ca al *Cărții* lui Mallarmé care aspira și el la „limbajul uman readus la ritmul său inițial". [65]

Dante vedea în poet pe acela menit să dea omului „spațiul primului cuvînt", numindu-l pe artist „oglinda rostirii", o oglindă sintetizatoare, prin care vom putea vedea toate lucrurile. [66] Or, nu întîmplător *oglinda* revine și la Mallarmé și — în speță — la toți marii creatori ai lumii, nu numai în domeniul artelor, ci și al științelor și filosofiei. Pentru Eminescu, poetul este o „oglindă de aur".

Scanned with OKEN Scanner

VII. AL CINCILEA CERC DIALECTIC. ESTETICA OGLINZII

A. Simetria universului — B. Legea oglinzii — C. Mitul lui Narcis — D. Logica stilistică a totalității — E. Armonia.

A. SIMETRIA UNIVERSULUI. Una dintre problemele-cheie ale cosmologiei moderne este aceea a simetriei universului. La diverse nivele și limbaje, chestiunea se ivește de la începuturile gîndirii umane, de la mitul lui Narcis și simetriile platoniciene și pînă la James Watson Cronin sau Val Logston Fitch. „Evident apare faptul că universul nostru — scrie Virgil Stancovici, se supune unor forme de simetrie diverse și că simetria este o lege fundamentală a lui. Generalizarea ne permite să afirmăm ipotetic că substanța fundamentală a universului este, în sine și de la sine, simetrică". [1] Dezvoltîndu-și ipoteza, Stancovici consideră că substanța fundamentală necreată presupune o „simetrie totală, sintetică atotcuprinzătoare, o simetrie care le conține pe toate celelalte simetrii și le face posibile". [2] Cu alte cuvinte, un soi de *narcisism* primordial al materiei pe care și Freud îl va admite la nivelul *libido*-ului.

Cum substanța fundamentală „este perfect organizată în simetrie biaxială" — presupune amintitul filosof —, starea „de dezorganizare nu-i este proprie", cu excepția „unității și identității contrariilor" creatoare de un prisos de energie tensională. [3] Din acest prisos, s-a ivit explozia inițială (*big-bang*-ul). Partea discutabilă a teoriei e acest *prisos,* care contravine conceptului de simetrie perfectă. De aceea, era de presupus că universul galactic, care e o trecere de la simetria statică la simetriile dinamice, se supune mai degrabă unei *a-simetrii* complementare simetriei perfecte. În consecință, iluzia îndelungată a filosofilor și a fizicienilor cu privire la simetriile

Scanned with OKEN Scanner

perfecte care ar domina și universul galactic, trebuie abandonată.

Se știe că savanții au considerat esențiale și perfecte trei tipuri de simetrii, în decursul vremurilor : simetria parității spațiale (P), care punea semnul egalității între fenomenele fizice reflectate în oglindă ; simetria conjugării de sarcină (C) ; simetria temporalității (T). Simetria P a fost zdruncinată de chinezii Lee Tsung-Dao și Yang Chen-Ning (1957) prin elaborarea teoriei *particulei* și *antiparticulei* (reflexie în oglindă de tipul C). La rîndul ei, simetria C a fost zdruncinată de simetria T. Neatinsă rămăsese simetria totalizantă exprimată de teorema CPT. În 1964, însă, fizicienii J. W. Cronin și V. L. Fitch vor contesta simetria combinată CP, ceea ce implica urmări fundamentale pentru viitorul fizicii. Iată că după 16 ani ipoteza celor doi este confirmată, fapt ce le-a adus Premiul Nobel pentru fizică pe anul 1980. Încălcarea simetriilor CP și T duce la concluzia că reversibilitatea temporală presupune a nu se mai ajunge la punctul de plecare și, deci, este imposibil a se mai reveni la starea inițială de dinaintea exploziei. În momentul *big-bang*-ului, numărul particulelor a fost mai mare decît cel al antiparticolelor, în favoarea universului material, așadar. Se crede, cu alte cuvinte, că materia este superioară cantitativ antimateriei. Probabil, acest surplus stă la baza expansiunii universului. Dacă admitem că înainte de *big-bang* se află simetria perfectă a substanței necreate, atunci ieșirea din această simetrie echivalează cu o „eroare", cu un *traumatism* primar cum consideră, de pildă, psihanaliza *nașterea*. Geniul lui Eminescu ajunge la o asemenea concluzie. El numește ieșirea universului din punctul originar drept o „greșeală", o „scrîntire" :

„O greșeală universul a comis. Din nemișcarea
Cea eternă în trecutu-i viermui un punct, din care
Își scrînti tot infinitul paraliticul lui somn,"
(Moarte...)

Apariția disimetriei în univers nu anulează problema simetriei, ci solicită corelarea lor într-o viziune dialectică.

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu este statornic preocupat de simetria universului și opera se structurează din această perspectivă. Altminteri, diversele tipuri de simetrii fundează diversele tipuri de cunoaștere. Conceptul de *reflectare* din teoria materialist-dialectică a cunoașterii e o recunoaștere a acestei realități. Situația se prelungește în cîmpul esteticii. Există numeroase estetici prin tot atîtea varietăți de simetrii și disimetrii, chiar cînd nu există nici o conștiință a acestui fapt. Dar o estetică generală pe măsura complexității conceptului *simetrie-disimetrie* nu s-a elaborat încă. În timpurile noastre, a încercat pentru prima oară Jacques Lacan să demonstreze natura *specular*ă a simbolului și limbajului, în perspectiva simetriei combinate CP. Dar Lacan a creat doar o bază de discuții pentru viitoare confruntări. Dovadă — estetica de la „*Tel Quel*“ se revendică în bună măsură de la teoria lacaniană a limbajului.

Foarte adesea, mai pătrunzători s-au dovedit artiștii înșiși (și e firesc), dar teoreticienii au găsit prea simplă gîndirea acestora, reducînd, de exemplu, legea *oglinzii* la întîiul tip de simetrie (*mimesis* pur). Așa se explică de ce mitul lui Narcis a fost interpretat ca simplu motiv artistic. Revelator e cazul lui I. Barbu. Criticii au tratat „oglinda“ barbiană la un anume *capitol,* nu ca lege fundamentală a întregii opere.

B. LEGEA OGLINZII. Universul — spune Eminescu — se oglindește într-un bob de rouă, pădurea, în ghindă, nenumărații indivizi într-un arhetip numit de el Archaeus etc. Regele din „Ondina“ caută legea ascunsă a simetriei. El crede a o fi găsit în „o sor“, „O albă vergină, să-i fie gemene“ care e Ondina și în care intuiește enigma simetriei :

„În tine vede-se că e în ceriure
Un dumnezeu,
Purtînd simetria și-a ei misterure
În gîndul său.“

Poetul asimilează mitul romantic al Undinei lui Friedrich baron de la Motte-Fouqué cu principiul identității numerice din gîndirea budistă, cum atestă poema „Ta

Scanned with OKEN Scanner

twam asi". Fiica de rege e oglinda fetei sărmane : „Par-c-ați fi surori de gemeni : / Două vieți în două inimi, și o singură femeie."

S-a acordat prea puțină atenție insistenței cu care poetul definește geniul ca *oglindă*. În articolul *„Echilibrul"*, Eminescu precizează : „artile și literatura frumoasă trebuie să fie oglinzi de aur ale realității în care se mișcă poporul, o coardă nouă, originală, proprie pre bina cea mare a lumii". [4] Comentînd o prelegere a lui A. D. Xenopol din 3 aprilie 1877, poetul aduce noi precizări, prin extindere la întreaga cunoaștere : „cu alte cuvinte lumea se reflectează în lumea noastră ca într-o oglindă și de la forma oglinzei va atîrna în mare parte aspectul acelei lumi în inteligența noastră". [5] Mai mult, el vorbește de necesitatea unei *critici a oglinzii intelectului* și crede că Locke poate fi considerat deschizător de drumuri în acest domeniu, ceea ce ni se pare inexact, fiindcă o făcuseră alții mai înainte, un Platon, un Bacon etc. Să reținem ideea că „forma oglinzii" determină tipul de cunoaștere și, în consecință, stilul însuși. În opera eminesciană, se întîlnesc diferite oglinzi, impresionante ca număr, dar aceea care pare să-l definească este, după propria lui expresie, „oglinda de aur", o oglindă „între toate aleasă", cum ar fi spus Dante, visata oglindă sintetizatoare spre care au năzuit toți creatorii geniali, de la marele florentin pînă la Mallarmé sau Liviu Rebreanu, care nu întîmplător scria și el : „Este, negreșit, o oglindă a vieții literatura, dar o oglindă selectivă, sintetică, în care se arată sufletul cel mare și etern al omului și al neamului..." *Cartea* lui Mallarmé este o oglindă totalizantă și pură, asemănătoare, deși e altceva, cu cartea în care citește lumea Heinrich von Ofterdingen sau Dan-Dionis. Numai că viziunile sînt altele, fiindcă altele sînt oglinzile. Marea audiență de care s-a bucurat romantismul se explică și prin aspirația către o estetică totalizantă. Fr. Schlegel definea romantismul fundamental drept o *oglindă totală* a lumii : „Numai poezia romantică poate deveni, asemănător epopeei, o oglindă a întregii lumi înconjurătoare..." [6]

Rolul oglinzii la Eminescu atrage atenția tîrziu, întîi ca motiv poetic și abia cu G. Munteanu se încearcă o

Scanned with OKEN Scanner

corelare a cunoașterii hyperionice cu un anume tip de oglindă — *oglinda-prismă*. Criticul se încumetă chiar a defini activitatea de cunoaștere astfel : „Nu *reflectarea* aidoma, ci *reflecție-refracție* este activitatea de cunoaștere.“ [7]

Ne îndoim însă de eficiența reducerii cunoașterii la *privirea-oglindă*, în sensul că *ochiul* ar fi principalul organ al cunoașterii eminesciene, idee acreditată și de alți eminescologi în ultima vreme (Const. Ciopraga, Dan C. Mihăilescu etc.). Este drept că G. Munteanu vine cu o nuanțare demnă de toată atenția, considerînd *vizualitatea* factor integrator al tuturor celorlalte senzații, impunîndu-le *capacitatea de a vedea*. [8] Într-adevăr, știința a dovedit [9] că toate simțurile pot fi reduse la unul singur, confirmînd legea identității numerice și în această privință. Numai că există riscul de a ocoli *tensiunea contrariilor* și, respectiv, de a continua să înțelegem arta din perspectiva unei simetrii parțiale *(spațializarea* sau *vizualizarea* la Eminescu), ceea ce ni se pare insuficient în cazul lui Eminescu și în cel al marilor poeți, în genere.

Dacă ne raportăm la termenii utilizați de G. Munteanu, se observă lesne că autorul are în vedere doar primele două tipuri de simetrii — C și P. Refuzîndu-i poetului simetria parității („nu *reflectare* aidoma“), G. Munteanu îi atribuie o simetrie mai complexă — cea combinată (PC) = *reflecție-refracție*. Constatăm că lipsește din teoremă al treilea tip de simetrie (T). Or, fără simetria temporalității eminescianismul apare ciuntit. Pe cîtă vreme, într-un text excepțional, poetul sugerează că stilul e pentru el cel al simetriei totalizante exprimat de teorema PCT. Ne referim la însemnarea din mss. 2287, f. 15 : „Oamenii învățați dar fără talent propriu, adică purtătorii ființei moarte, mi-i închipuiesc ca o sală întunecată cu o ușă de intrare și cu una de ieșire. Ideile streine intră printr-o ușă, trec prin întunericul salei și ies pe cealaltă, indiferente, singure și reci. Capul unui om de talent e ca o sală iluminată, cu pereți de oglinzi. De-afară vin ideile într-adevăr reci și indiferente — dar ce societate, ce petrecere găsesc. În lumina cea mai vie ele-și găsesc pe cele ce s-asamăn *(simetria parității,* n.n.), pe cele ce le contrariază *(simetria C,* n.n.), dispută — concesii, și

Scanned with OKEN Scanner

ideile cele mari, quintesența vieții sale sufletești se uită la ele, dacă și cum s-ar potrivi toate fără ca să se contrazică *(simetria combinată PC,* n.n.). Și cum ies ele din această sală iluminată ? Multe, întîi inamice, ies înfrățite, toate cunoscîndu-se, toate știind clar în ce relațiune stau sau pot sta — și astfel se comunică și auditoriului (deci sensul nu e de la *vizual* la *vizual,* ci de la *vizual* la *auditiv,* n.n.) și el se simte în fața unei lumi armonice, care-l atrage *(simetria totală PCT,* n.n.)." Or, o asemenea *străbatere* a diverselor simetrii implică *mișcarea formelor* la nivel paradigmatic (despre care s-a vorbit deja) prin fuziunea cu a patra dimensiune a spațiului — *temporalitatea,* ceea ce face precară absolutizarea *privirii-oglindă.* Ieronim exprimă aceasta într-un mod și mai convingător : „Am o inimă și o minte ciudată. Nimic nu pătrunde în ele nemijlocit (citește — *fără a se supune legii oglinzii,* n.n.). O idee rămîne la mine zile întregi pe suprafața minții, nici mă atinge, nici mă interesează. Abia după multe zile, ea pătrunde-n fundul capului, și-atunci devine, prin altele, ce le-o fi găsind acolo, adîncă și înrădăcinată. (...) Pot vedè un om căzut mort pe uliță *(vizualizarea,* n.n.) și momentul întîi nu-mi face nici o impresie... abia după ore *(temporalitatea,* izomorfie a *auzului,* n.n.) reapare imaginea lui *(dublă reflexie,* n.n.) și încep a plînge... (punctul de sosire e *muzical,* nu *vizual,* n.n.) plîng mult și urma rămîne neștearsă în inima mea." [10]

Revelator e celebrul vers „De plînge Demiurgos, doar el aude plînsu-și". Unii chiar l-au absolutizat în sensul supralicitării, de astă dată, a simetriei T la Eminescu.

Mai exactă e intuiția lui T. Vianu, care îl vedea pe Eminescu un geniu *vizual* și *auditiv,* izbutind, deci, „deopotrivă evocarea lumii văzute și auzite". [11] Sau și mai limpede : „Poate că nu este un alt poet care să fi fost într-o măsură la fel de egală și puternică, auditiv și vizual." [12] Această splendidă singularizare a lui Eminescu între poeții lumii trebuie neapărat luată în considerație. Vianu a riscat totuși în a-și face intuiția neoperatorie, întrucît imaginează un Eminescu al viziunii statice, eleate.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a merge mai departe, e nevoie de precizări privind propria noastră concepție despre ceea ce am numit *estetica oglinzii* (fie și provizoriu, pînă la o viitoare carte).

C. MITUL LUI NARCIS. Decelînd mitul lui Narcis, observăm că ne aflăm în fața unui paradox asemănător cu cel al dublei naturi a electronului — *corpuscul/undă.* Din punctul de vedere al logicii clasice, există o incompatibilitate fundamentală între *corpuscul* și *undă,* concepte care sînt, în felul lor, izomorfii ale *spațiului* (corpusculul) și *timpului* (unda), respectiv ale *vizualului* și *auditivului.* Întorcîndu-ne la mitul amintit, rămîne o enigmă faptul că a fost valorificat de-a lungul vremurilor doar din perspectiva lui Narcis. În realitate, mitul cuprinde doi protagoniști — Narcis și Echo. Între aceștia, logica esteticii tradiționale a perpetuat aceeași incompatibilitate ca în perechea corpuscul/undă.

Narcis, așa cum apare în varianta din *„Metamorfozele"* lui Ovidiu, a fost un tînăr frumos, îndrăgostit de sine însuși prin reflexie în oglinda apei, devenind *surd* la chemările iubitei sale, nefericita Echo. Geniul gîndirii mitice a fost uimitor, fiindcă ne trimite, cu toată claritatea, la întîlnirea între *reflexia spațială* (simetriile P și C) și *reflexia sonoră* — Echo (simetria T). Mitul ne lasă să înțelegem că a existat un moment cînd Narcis și Echo s-au iubit reciproc, cînd — adică — spațiul și timpul se aflau în fuziune. Cu toate acestea, mitul relevă clipa cînd spațiul și timpul s-au despărțit, ca simetrii închise, independente, particulare.

Valorificat doar din perspectiva lui Narcis, acest arhetip a trezit fie adversități de pe poziții etice, fie că a fecundat tipurile imaginative vizuale sub forma de motiv artistic. Edgar Papu, unul dintre puținii cercetători ai chestiunii în cultura noastră, stabilea îndreptățit două ipostaze ale oglinzii — una obiectiv-etică, alta subiectiv-estetică. Singura care ar interesa arta, ar fi oglinda subiectiv-estetică și care ar fi o dimensiune a barocului în orice epocă. În barocul propriu-zis, consideră Papu, motivul oglinzii a ajuns la o cristalizare superioară prin vestitele „Soledades" ale lui Góngora care deschide drumul narcisismului incifrat lingvistic, profund spiritualizat, al

Scanned with OKEN Scanner

ermeticilor moderni din seria Mallarmé, Valéry sau Ion Barbu. [13] Şi totuşi E. Papu constată că şi oglinda obiectiv-etică face obiectul artei, găsind exemple ilustrative în Plaut, Baldung Grien sau Charles de Coster, lista, credem, putînd fi completată cu multe alte nume din clasicism etc.

Jean Rousset consideră mitul oglinzii tot o descoperire a barocului. Criticul francez realizează fine disocieri raportate la conceptele *l'intérieur/l'extérieur,* sesizînd că oglinda barocă e aceea a spectacolului exterior, luxuriant ; începînd cu romanticii, mitul este valorificat din perspectiva *interiorităţii,* acea oglindă spiritualizată („le miroir mental") ajunsă la desăvîrşire prin simboliştii şi făcîndu-şi drum în lirica modernă. [14] Este însă evident că şi Jean Rousset tratează mitul oglinzii din unghiul de vedere al criticii tematice. *Oglinda* e o temă literară pasionantă, dar nu şi o lege fundamentală a stilului : „D'Ovide à Valéry, Narcisse se livre à une suite de métamorphoses qui prouven l'inépuisable fécondité du thème." [15]

Mai ingrată s-a dovedit soarta lui Narcis în faţa filosofilor şi a oamenilor de ştiinţă care au avut un rol esenţial în devalorizarea mitului. Fr. Bacon, se pare unul dintre primii hermeneuţi ai miturilor, făcea o adevărată „fiziologie" a categoriei umane narcisice. Oamenii aceştia n-ar fi „buni de nimic" şi graţie autoadmiraţiei devin „exagerat de leneşi şi cad într-un fel de înţepenire, care îi face neputincioşi la orice iniţiativă". [16]

Desigur, e aici şi o confuzie — perpetuată pînă azi — între narcisism şi egoism, noţiuni care pot să se suprapună, la nivel etic, dar nu se confundă, ba chiar sînt opuse. Fapt subliniat de Freud, dar încă ignorat. Interesant că acelaşi Bacon, cînd îşi fundamentează gnoseologia, invocă legea oglinzii ! După el, spiritul omenesc este o *oglindă* fără lustru şi cu neregularităţi care, în consecinţă, reflectă fals lucrurile. [17] Cele patru categorii de *idoli (idola specus, idola fori, idola theatri, idola tribus* — tot atîtea referenţiale eronate în limbajul epistemologiei lui Gonseth, sau *obstacole epistemologice* (G. Bachelard), iar la Eminescu — *logocentrismul)* ar fi reflexe ale neregularităţilor oglinzii intelectului. Nu altceva susţinuse şi Platon, *idola specus,* bunăoară, trimiţînd la fai-

Scanned with OKEN Scanner

mosul *complex al peșterii.* Prizonierii cavernei nu recepționează lucrurile înseși, ci, aidoma lui Narcis, umbrele lor proiectate pe care le iau drept „obiecte reale". Ecoul stîrnit de purtătorii obiectelor reflectate ar fi luat drept glas al umbrelor (tipică experiență a „brazilor înclinați" la Gonseth !) Un captiv eliberat și întors spre obiectele luminate natural ar fi mai întîi orbit și fantomele ar continua să fie pentru el reale. Condiția umană, afirmă Platon, e aceea a experienței din cavernă, o condiție tipică de Narcis — adăugăm. Ultima treaptă în cunoaștere e a luminii, a soarelui, prin eliberarea de umbre (*roata soarelui* la narcisiacul modern I. Barbu). Platon recepționa el însuși lumea cu preponderență *vizual* (spațial) și simetriile sale (ideile) aspirau spre perfecțiune. Nu întîmplător Heisenberg aprecia că, deși simetriile platoniciene erau incorecte, totuși punerea problemei a fost o *realizare incredibilă.* [18] De aceea, și este, după Platon, ochiul organul prin excelență al cunoașterii : „— Ochiul este, cred, dintre toate organele de simț cel care se aseamănă cel mai mult soarelui." [19] Nu altminteri gîndea și Aristotel care, totuși, nu ignora nici auzul. [20]

Aspirînd către *puritatea oglinzii,* Platon îi alunga pe poeți din Republică, deoarece era convins că oglinda acestora avea „neregularități" și deci amenința rigorismul epistemologic într-o manieră pe care o va resimți și contemporanul nostru G. Bachelard care vorbea de *impuritatea* imaginarului poetic, dar avea să se lase, în cele din urmă, sedus de acesta prin elaborarea atît de populare *poetici a reveriei.* Se pare, dealtfel, că aici intervine și diferența dintre cunoașterea științifică (pretenția de rigoare, puritate, exactitate etc.) și cunoașterea artistică (joc de imagini, ambiguitate etc.) Disjuncția dintre cele două teritorii s-a perpetuat și grație credinței îndelungate în existența simetriilor perfecte.

Principalul e că Platon (cei vechi, în genere) recunosc rolul oglinzii în cunoaștere. Oglinda apare și în alte mituri decît cel al lui Narcis. Bunăoară hermeneuții miturilor au constatat că majoritatea genezelor mitice presupun prezența *apelor primordiale,* or, apa este cea dintîi oglindă a omului. Aceste geneze sînt reflexe incifrate, eufemizate ale „complexului Narcis". Omul s-a

Scanned with OKEN Scanner

născut din clipa cînd s-a descoperit pe sine în oglindă sau în *celălalt*. Această naștere el o extinde la întreg universul. Numai că, izomorfie a spațializării, Narcis nu poate fi singurul principiu creator al universului. De aceea, Narcis fără Echo *nu are sens*. Rațiunea umană găsește îndreptățire să se întemeieze preponderent pe un *spațiu absolut* (în sens kantian și deci narcisic), dar și *temporal* (tot în sens kantian, însă dinspre Echo). Anticii au știut-o prea bine și în alte mituri protagonistul nu mai este Narcis, ci o altă ipostază a reflexiei sonore — Orfeu. Și orfismul a dominat nu numai arta celor vechi, ci a dimensionat diverse estetici pînă la Maurice Blanchot. [21)]

În ultimă instanță, așadar, nu evoluția motivului oglinzii interesează, ci infinita hermetizare și eufemizare a impulsului spre oglindă, încît complexul Narcis devine cu atît mai bogat în sensuri cu cît se îndepărtează de sine, opunîndu-se astfel propriei sale degenerescențe. Pentru aceasta, e nevoie de o hermeneutică specială a *oglinzii* pe care s-a străduit, în bună măsură, s-o elaboreze Jacques Lacan în explicarea naturii limbajului, dar care rămîne o estetică spațializantă prin punerea între paranteze a celuilalt pol — Echo. Lacan însuși nu poate ieși dintr-o contradicție stranie, abia perceptibilă. Se știe că psihanaliza subsumează toate așa-zisele „complexe" (inclusiv cel al lui Narcis) complexului-tip — al lui Oedip. Lacan pretinde că îl urmează pe Freud, deviza sa fiind întoarcerea la maestru, și ne dă de înțeles că nu se atinge de întîietatea „complexului Oedip". În realitate, Lacan, se depărtează mult mai mult decît alți psihanaliști de Freud, aducînd în prim plan „complexul Narcis" (teoria limbajului se întemeiază pe „stadiul oglinzii"). Inconsecvența aceasta Lacan o plătește într-un mod foarte ciudat, prin ruperea stadiului oglinzii de Echo. Or, Echo este negarea oglinzii ca *frustrare de oglindă*, deci într-o relație complementară și nu de excludere totală. „Complexul Oedip" însuși trebuie detronat — o încercare de răsunet, din altă perspectivă decît a noastră, s-a și făcut [22)] — și interpretat ca izomorfie a „complexului Echo", formă particulară de simetrie ratată, numită de noi *frustrare de*

Scanned with OKEN Scanner

oglindă, întrucît nu are sens decît raportată la „oglindă". Într-adevăr, în vreme ce narcisismul pur (simetriile perfecte) par a trimite la starea suficientă sieşi — echilibrul, apolinicul (v. Nietzsche), temporalitatea e creatoare de neliniște, de necurmată alergare, disimetrie (respectiv *frustrare)*, adevăr numit de același Nietzsche prin categoria *dionisiacului*. Şi este evident că dintre gînditorii moderni Nietzsche a fost întîiul, la nivel filosofic, care rediscută, în felul său, mitul lui Narcis, repunîndu-i pe ambii protagoniști în drepturile lor, deşi nu ne spune acest lucru nicăieri. Prin apolinic, filosoful german descrie, fără s-o ştie, oglinda pură, senină a lui Narcis ; dionisiacul marchează tulburarea oglinzii, anunțînd naşterea *tragediei*. Tragedia s-a născut din corul tragic, adică dinspre Echo cea frustrată de oglindă. Nietzsche descrie exact situația : „Muzicianul dionisiac este, fără să uzăm de nici o imagine, numai durerea primordială şi *ecoul* (s.n.) ei primordial". [23)]

Nietzsche publica prima sa operă importantă *(Die Geburt der Tragödie aus den Geiste der Musik)* în 1871, ca rezultat strălucit al interesului pentru spiritualitatea elină, limbajul său filosofico-estetic, revoluționar, purtînd amprenta miturilor vechi. Un vînt nou bătea în gîndirea modernă. În aceiași ani, tînărul Eminescu surprindea lumea literară ieşeană cu o proză ciudată, de o profunzime nici astăzi înțeleasă pe deplin : nuvela *Sărmanul Dionis*, citită la „Junimea" la 1 septembrie 1872. Ceea ce Nietzsche reuşea să înțeleagă la greci, Eminescu va exprima, la nivelul artei, o nouă concepție asupra spațio-timpului, cu implicații mult mai adînci, dar înăbuşite în faşă, din nefericire, grație ambianței atît de nefavorabile. Asimilarea timpului cu *durerea primordială* pare încă derutantă chiar şi pentru cititorii avizați ai lui Eminescu din zilele noastre. Aşa se explică polemica iscată în jurul *[Scrisorii lui Dionis]* dintre Aurelia Rusu şi editorii vol. VII din *Opere. Proza literară*, 1977. Aceştia din urmă preferă lecțiunea „desperarea e tîmpă", invocînd argumente filologice, dar şi semantice : „de altfel, *desperarea e timp* e mai greu de admis ca structură şi chiar ca sens". [24)] Ceea ce pare „greu de admis" e, în realitate, o intuiție profundă a lui Eminescu. Demonstrația Aureliei Rusu e convingătoare sub toate

Scanned with OKEN Scanner

aspectele (filologic, semantic, filosofic) în favoarea lecțiunii propuse mai demult de D. Murărașu, dovedind că noutatea viziunii eminesciene asupra timpului nu poate fi înțeleasă decît în ecuația *durere-timp*. O însemnare datată 1873—1874 spune limpede : „Numai durerea este timp, numai după ele *[dureri]* numărăm orele ⟨noastre⟩, zilele, anii noștri.“ [25]

Somnul, ca ieșire din timp, este și ieșire din imperiul durerilor. Dar somnul este una dintre formele profunde de narcisism originar, spațialitate pură, armonică. Petre Botezatu va susține în 1978 : „Se poate afirma caracterul *tragic* al timpului, în contrast cu spațiul, pe care îl simțim mai curînd ca fiind euforic.“ [26]

Acuitatea gîndului eminescian nu se dezminte nici de astă dată.

Ca și orficii, Nietzsche înclina balanța în favoarea ignoratei Echo. Dealtfel, artiștii și esteticienii și-au structurat viziunile în decursul vremii cînd dinspre Narcis (izomorfie a spațialității), cînd dinspre Echo (izomorfie a temporalității), sinteza lor fiind mai rară, doar în cele mai arhaice manifestări ale gîndirii mitice și în opera titanilor artei. [27]

D. LOGICA STILISTICĂ A TOTALITĂȚII. Geniile se recunosc după aspirația către o *oglindă totalizantă,* deși pot rămîne în limitele unei viziuni spațiale sau temporale a lumii. În plan stilistic, s-a putut vorbi, preluîndu-se un concept din domeniul psihologiei, de *simultaneitate subiectivă,* simultaneitate intuită încă de asociaționiști, apoi de Herbart, W. James, W. Wundt, Th. Lipps etc. James arăta în „*Principles of Psychology*“ (1891) că două elemente simultane de conștiință tind spre asociere, chiar în lipsa oricărei afinități între ele. Eminescu face din această lege esența viziunii sale stilistice, cum ne-au demonstrat textele reproduse în cap. „*Legea oglinzii*“. În „camera“ cu oglinzi a intelectului ideile se înfrățesc spre a se „potrivi toate fără să se contrazică“.

Estetica modernă consideră *simultaneitatea subiectivă* marca unei *gîndiri stilistice excepționale.* Marouzeau și Michael Riffaterre au formulat cunoscuta lege stilistică a fenomenului de *convergență.* Prin convergență, Riffa-

Scanned with OKEN Scanner

terre înțelege o „acumulare de trăsături stilistice acționînd împreună" într-un context, fapt apreciat ca un caz de extremă conștiință în folosirea limbii și cea mai complexă formă stilistică. [28] „Corespondențele" lui Baudelaire — considerate a fi revoluționat poezia modernă — (și care, la drept vorbind, n-au fost străine nici romanticilor !) nu sînt decît o variantă a simultaneității stilistice. Fenomenul nu e nou. Huxley și alții, printre care și Eminescu, l-au relevat la Shakespeare, formaliștii ruși la Dante și Dostoievski, Gilles Deleuze la Proust, Mircea Herivan la Eminescu sau Saint-John Perse. [29]

Numai că nu e la mijloc un fenomen pur subiectiv, cum se crede, fenomen care ar contraveni realului. Această părere greșită (izvorînd din formalismul logicii clasice) i-a determinat pe moderni, începînd cu simbolismul și chiar din romantism, să considere simultaneitatea stilistică o abandonare a realului („derealizarea realului") în favoarea așa-ziselor „paradise artificiale". Or, asemenea concepție, bazată pe speculații subtile de mare audiență, este, paradoxal, destul de „rudimentară". Raportat la acest referențial estetic, Eminescu a putut să apară multă vreme „nemodern", fiindcă în vreme ce toată lumea cu gust estetic „subțire" se dădea în vînt după „derealizarea realului", poetul se înverșuna în „mîndria cruntă de-a spune adevărul" !

Georg Lukács [30] a demonstrat că în artă maximum de subiectivitate coincide cu maximum de obiectivitate. Și nu numai în artă. Experiențele lui Penfield (și ale școlii sale), cu electrozi implantați în cortex, au trezit interesul lui Stéphane Lupasco, bunăoară, într-un sens asemănător. Simultaneitatea este o realitate. În pofida afirmației lui Heraclit, omul se poate scălda de două ori în același fluviu. [31] „Pacientul — scrie Lupasco — este în prezent și totodată în trecut, el numește aceasta o dublă conștiință (Penfield, n.n.) : eu o numesc conștiință a conștiinței, vorbind despre ea apropo de cel de al treilea sistem, care este sistemul psihic, unde coexistă omogenul și eterogenul : este sigur că aici pacientul devine conștient de conștiința sa ; stare mai puternică decît o halucinație, mai puternică decît o amintire, aceasta nu este o amintire, ci realitatea însăși." [32]

Scanned with OKEN Scanner

Einstein, cum s-a spus în paginile anterioare, afirma că aspectele succesive ale universului constituie, în realitate, un „bloc" etc. Hugo Friedrich sublinia că marea izbîndă a lui Mallarmé a constat în cucerirea simultaneității : „În loc de a urmări succesiunile temporale sau logice în obiecte și teme, Mallarmé face încercarea aproape imposibilă de a exprima cu ajutorul desfășurării necesarmente temporale a limbajului situații simultane, ba chiar atemporale". [33] Din atari rațiuni, romanticii, de exemplu von Schubert, preferau limbajul visului ca limbaj al simultaneității. Altminteri, Georges Poulet i-a interpretat pe romantici îndeobște din unghiul de vedere al simultaneității temporale. [34]

Judecată însă din perspectiva logicii clasice, simultaneitatea sitilistică pare aberantă. Dar există un determinism mai complex pe care Eminescu încerca să-l explice cu argumente de bun-simț. Într-un articol apărut în *„Timpul" (Despre program,* 1880), poetul afirma că *„întîmplarea* nu este nimic alta decît o legătură cauzală nedescoperită încă". Logica empirică, exemplifică el, nu poate admite că pămîntul se învîrtește în jurul soarelui și nu invers cum s-a crezut secole de-a rîndul. Să observăm că majoritatea acuzațiilor ce i s-au adus (și nu ne referim doar la detractori) vizează tocmai logica „aberantă" a simultaneității.

Comentînd în 1928 poezia „Sara pe deal", Ibrăileanu observa că seara și noaptea nu bat clopotele și nici toaca. Criticul punea atari „inadvertențe logice" pe seama stării tulburi din 1885, anul publicării, fără a bănui că poezia datează din 1872. [35] Mai mult, acest amestec de noapte și zi revine într-o descriere în proză din fragmentul *„Cuconul Vasile Creangă"*, [36] satul fiind „centrul vieții pămîntului" în cel mai pur spirit blagian. Același Ibrăileanu, reluîndu-l pe Gh. Panu, sesizează că în *„Sărmanul Dionis"* se vorbește de case din secolul al XV-lea care aveau balcon susținut de stîlpi. Greșeală ! Asemenea case apar abia în secolul al XVIII-lea. [37]

Nedumerire a trezit așezarea bătăliei de la Nicopole înaintea celei de la Rovine *(Scrisoarea III).* I. Dumitrescu a remarcat că în extremul nordic *(De cîte ori, iubito...)* nu ajung niciodată păsările călătoare. Exegetul îl „salvea-

Scanned with OKEN Scanner

ză“ pe poet prin presupunerea că structura peisajului e „ideală“, „eficientă doar pe plan strict artistic, căci păsările călătoare nu sosesc niciodată pînă-n extremul nordic veşnic îngheţat“. [38] O cale de „derealizare a realului“, ar putea spune un adept al sistemului de lectură de tip Hugo Friedrich. Dar nu ar fi în concordanţă cu căutarea *adevărului* („Unde vei găsi cuvîntul / Ce exprimă adevărul ?“). În consecinţă, Eminescu nici nu *idealizează,* nici nu „derealizează realul“, ci îl exprimă în toată complexitatea lui. Drumul e acela al unei noi *logici,* o logică a simultaneităţii spaţio-temporale. Nu întîmplător poetul lăuda *nebunia reflexivă* a bufonilor lui Shakespeare tocmai pentru „realismul“ ei, bufoni pe care îi considera adevăraţi *înţelepţi ;* ei exprimă în „maxime paradoxale adevăruri vecinice, dar aceste idei paradoxale, pe care omul cuminte le exprimă c-un fel de agitaţie, nebunul le spune liniştit ca un ce cu totul firesc“. [39] Aidoma e *orbia* din „*Regele Lear*“, capabilă să vadă *ceea ce nu se vede,* aidoma e *surzenia* lui Beethoven capabilă să audă *ceea ce nu se aude.*

I s-a mai obiectat poetului că în poeme ca „Mai am un singur dor...“ şi în variante adună la un loc codrul, cerul senin, stîncile, izvoarele, cîntecul de bucium, marea, vîntul, talanga de pe munte, focurile pe dealuri, teiul, stejarul, cornul, mormîntul izbit de valuri, negrele cetini, stelele, luna. Insula lui Euthanasius face să coexiste : marea, stîncile, valea insulei care e „sub oglinda mării“, flori, viţa-de-vie, ierburi înalte, o lume de animale, albine, bondari, fluturi, lacul, izvoarele, stuful, răchita, o nouă insulă, insula cu portocale, peştera etc. Ceea ce ni se pare excepţional este că poetul a dat el însuşi răspuns la eventualele obiecţii. De pildă, lui Ibrăileanu : „Şi sara, şi amiază, momentă cu momentă (...) /Cu toate sunt prezente...“ [40] Sau în mai multe variante la „*Cu mîne zilele-ţi adaugi*“ :

„Şi ceea ce se pare ţie
Că-n valul vremii veci s-arată
Acelea multe-n lumea-ntreagă
Se-ntîmplă toate deodată“. [41]

T. Vianu observa că poema e cea mai schopenhaueriană dintre creaţiile eminesciene. Criticul se referea la

Scanned with OKEN Scanner

teoria *prezentului etern la* filosoful german. Dar Eminescu asimilează ideea din perspectiva simultaneității stilistice, schimbîndu-i, așadar, rațiunea. Schopenhauer considera viața numai sub semnul unui *prezent etern,* trecutul și viitorul fiind convenții ale rațiunii. Teama de moarte e teama de a pierde prezentul. Lui Eminescu nu i se pare o convenție să trăiască în trecut sau viitor și, în același timp, nu e lipsit de un profund sentiment al trecerii : „Trecut-au anii ca norii lungi pe șesuri / Și niciodată n-or să vie iară". Simultaneitatea schopenhaueriană, ca și aceea a romanticilor, rămîne una *parțială,* subiectivă, în consecință. Pe cîtă vreme geniul eminescian este capabil să invoce explicații de o rigurozitate științifică exemplară, în sensul relativismului modern. Se știe că una dintre răsturnările spectaculoase din fizica spațio-timpului la Einstein este aceea vizînd conceptul de *simultaneitate.* Einstein — și s-a demonstrat experimental — leagă simultaneitatea relativistă de existența unor sisteme de referință diferite și observatori diferiți, în strînsă corelație cu viteza luminii și mișcarea corpurilor. Un eveniment nu este înregistrat ca simultan de diferiți observatori și diferite ceasornice. Logica obișnuită nu poate concepe așa ceva. Eminescu ne oferă un splendid exemplu de logică neclasică spre a demonstra simultaneitatea relativistă, la scară macrocosmică, a unui eveniment — uciderea lui Cezar, să zicem : „Cei din lună ar vedea astăzi — cei mai de departe mîni, și mai departe poimîni, în văile Universului peste o mie de ani. Raza care a căzut pe fața lui murindă, călătorește în Univers și ajunge pe rînd în toate stelele infinitului și miliarde de ani pe rînd însă tragedia morții lui Cezar se petrece mereu, fără sfîrșit. Tragedia aceasta trăiește într-un *mediu nou.* Pretutindeni ea e o clipă care este, devine, este, scade, nu este." [42] Se luminează acum înțelesul unei obscure însemnări că sîntem purtați prin Univers „duși de razele de soare ce se-mpiedică de noi". E o pagină capabilă să spulbere prejudecata acelora care-i refuză poetului orice intuiție preeinsteiniană. Spațiul clasic, uman-rațional e tridimensional, dar Eminescu se îndoiește de absolutizarea lui. Avem dovada într-o însemnare ignorată. Poetul consideră cele trei dimensiuni „creațiuni ale poziției noastre relative". [43] Tră-

Scanned with OKEN Scanner

im, așadar, într-un univers pluridimensional. Numai mărginirea noastră îl reduce la tridimensionalitate.

Dacă, în genere, viziunile stilistice ale simultaneității sînt cu precădere ale simetriilor spațiale (Dante, Dostoievski, Mallarmé, I. Barbu etc.) sau temporale (Novalis, Leopardi, Proust etc.), Eminescu a fost deopotrivă un geniu al spațialității și temporalității, respectiv vizual și auditiv cu aceeași forță, după remarca lui Vianu : „nu este alt poet care să fi fost într-o măsură la fel de egală și puternică, auditiv și vizual". O asemenea capacitate de cuprindere a *realului* îl face pe Eminescu *unic* în literatura lumii, îndreptîndu-l către o *simultaneitate a simultaneităților*, rezultată din „încrucișarea" (cum se va exprima el) spațiului cu timpul, părăsind — cu alte cuvinte — pentru întîia oară, în mod conștient, acea mitică *surzenie* a lui Narcis, răsturnînd structura tradițională a mitului prin convergența Narcis—Echo. Aceasta este rațiunea paralelei Eminescu—Einstein întreprinsă de noi. Fuziunea spațio-timpului din viziunea științifică a lui Einstein este înfăptuită la nivelul stilului de către românul Mihai Eminescu. Avem, firește, un motiv în plus de a vedea în poetul nostru un Bacon al cunoașterii poetice moderne, cum se exprima G. Munteanu.

Foamea lui de *totalitate* este uriașă, negăsindu-și egali decît în Dante și Shakespeare. Atacul împotriva logocentrismului este complinit de o încredere nemărginită în gîndirea umană :

„Sori se sting și cad în caos mari sisteme planetare,
Dar a omului gîndire să le măsure e-n stare...
Cine-mi măsur-adîncimea — dintr-un om ?... nu —
dintr-un gînd
Neaprofundabil. *Vană e-a-nvățaților ghicire.*
Cum în fire-s numai margini, e în om nemărginire.
Cît geniu, cîtă putere — într-o mînă de pămînt".

În această *mînă de pămînt* se îngrămădește tot universul :

„Într-un cran uscat și palid ce-l acoperi cu o mînă,
Evi întregi de cugetare trăiesc pacinic împreună,
Univers, rîuri de stele — fluvii cu mase de sori ;
Viața turbure și mare a popoarelor trecute,

Scanned with OKEN Scanner

A veciei văi deschise-s cu-adîncimi necunoscute,
Vezi icoana unui secol lîngă chipul unei flori!“
(Memento mori)

Admirația pentru Shakespeare n-are alte rațiuni. El e un Proteu al cunoașterii :

„Ca Dumnezeu te-arăți în mii de fețe
Și-nveți ce-un ev nu poate să te-nvețe.“
(Cărțile)

G. Bachelard a descoperit că poeții creează sub semnul unuia dintre cele patru elemente ; Eminescu contrazice „puritatea“ teoriei, fiind simultan stăpînitorul deopotrivă al tuturor elementelor, ca și al tuturor anotimpurilor :

„Stihii a lumei patru, supuse lui Arald,
. . . . . .
El vede toată firea amestecat-afară —
Ninsoare, fulger, gheață, vînt arzător de vară —
Departe vede-orașul pe sub un arc de pară“,
(Strigoii)

Omul mărunt e un Narcis obișnuit : „Unul caută-n oglindă de-și buclează al său păr“, omul de știință „caută în lume și în vreme adevăr“, pe cîtă vreme geniul :

„Uscățiv așa cum este, gîrbovit și de nimic,
Universul fără margini e în degetul lui mic,
Căci sub frunte-i viitorul și trecutul se încheagă,
Noapte-adînc-a veșniciei el în șiruri o dezleagă ;
Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr,
Așa el sprijină lumea și vecia într-un număr“.
(Scrisoarea I)

Inițierea feciorului de împărat e aceea a cunoașterii totale. Bătrînul mag este prezentat astfel :

„În fruntea lui e strînsă un ev de-nțelepciune
Viața lumii toate în minte-i a-ncăput.
Trecutul... viitorul el poate-a ți le spune ;
Bătrînu-i ca și vremea cea fără de-nceput
Și soarele din ceruri la glasu-i se supune,
Al aștrilor mers vecinic urmează ochiu-i mut.

Scanned with OKEN Scanner

De-aceea voi ca dînsul pe fiul meu să-nveţe
Cari cărări a vieţii-s deşarte, cari măreţe".
(Povestea magului călător în stele)

Geniul nu are *stea*, fiindcă el însuşi este o stea. Perspectiva hyperionică e în măsură să cuprindă *totul*. Muntele în care locuieşte bătrînul mag e o ipostază a perspectivei hyperionice :

„Deasupra-ăstui munte cu fruntea sterpită,
Deasupra de lume, deasupra de nori
Stă magul ; priveşte furtuna pornită :
Deasupra lui, soare cu raza iubită,
Desupt, iarnă, ploaie, zăpadă, fiori."

De la *„La mormîntul lui Aron Pumnul"* şi pînă la *„Luceafărul"* distanţa pare lungă şi totuşi dintru început apare tripleta stea-luceafăr-geniu. Aron Pumnul e „măsurat" cu propriul geniu al poetului ce se anunţa :

„Se stinse un luceafăr, se stinse o lumină,
Se stinse-o dalbă stea !
. . . . . .
Te-ai dus, te-ai dus din lume, o ! geniu nalt şi mare,"

De acum, pretutindeni perspectiva hyperionică e prezentă. Naşterea geniului e narcisism cosmic, ca în marile geneze arhaice :

„Am răsărit din fundul Mării Negre,
Ca un luceafăr am trecut prin lume,
În ceriuri am privit şi pe pămînt"
(Odin şi Poetul)

Cucerirea simultaneităţii e posibilă prin oglindă :

„Pe-o masă de eben bătrînul scria
Din cînd în cînd n-oglindă se uita
Vedea în ea a lumii armonie
A lumii căi n-adîncul ei vedea
Tot cerul cel de sus cu lumi o mie
În fundu-oglinzii cale-şi descria." [44]

Perspectiva hyperionică nu e posibilă fără părăsirea antropocentrismului tradiţional, în fapt, a narcisismului

Scanned with OKEN Scanner

clasic. În iubire: „Cum o jumătate a nemărginirei nu poate să esiste fără cealaltă jumătate, nu (se) poate înțelege un soare fără lumină — un ocean fără valuri, (o) vijelie fără suflet, astfel sufletu-mi nu poate înțelege ființa sa despărțită de ființa ta.“ [45] E aici o nouă logică a *eului*, izvorîtă și din realitatea identității numerice. Poetul a descris „un amor de om“ *(narcisismul* clasic) și altul de „Dumnezeu infinit“ : „amorul meu e de Dumnezeu infinit“. [46] Poetul avea o adevărată repulsie față de tot ce e *mărginit* : „nenorocirea cea mare a vieții e să fii mărginit“. Eul său nu mai este egal cu *eu, ci eu, tu, el.* Modernii au văzut în aceasta o adevărată *revoluție coperniciană* pentru destinele poeziei, acea *heterogenie a eului* de sorginte baudelairiană ca reacție la antropocentrismul romantic. Se citează celebra formulă a lui Rimbaud „Eu sînt altul“ drept chintesență a noii realități poetice inaugurată de simbolism. Plecîndu-se de aici, s-a considerat că Eminescu este, ca și Macedonski, încă reprezentativ pentru antropocentrismul romantic. Abia G. Bacovia — crede Dinu Flămând — ar fi părăsit pentru întîia oară la noi antropocentrismul romantic. [47]

În realitate, ne aflăm în fața unei simple ipoteze suplimentare menită a sluji niște scheme teoretice și nu un adevăr, ipoteză care a contribuit mult la o încadrare, defavorabilă lui Eminescu, într-o epocă literară deja consumată. În primul rînd, heterogenia eului este departe de a fi o *descoperire* a simboliștilor. Heterogenia eului e prezentă în marile viziuni ale simultaneismului stilistic spațial sau temporal de la Dante pînă la Le Clézio. Ph. Sollers a scris subtile pagini despre simultaneitatea eurilor la Dante. Pierderea identității Beatricei (prin moarte) este semnul *non-identității* lui Dante, descoperirea propriului eu în Altul. „Iată de ce — spune Sollers — el poate fi subiect și obiect, poet, actor și spectator în același timp“. [48] E o deturnare a parității pur narcisice („non«romantică»“) pe care Sollers o găsește și la Hölderlin, Nerval, Baudelaire, Georges Bataille etc. și care, întra-devăr, presupune o depășire a antropocentrismului romantic „ortodox“. Și o întîlnim ca axă a operei și la Eminescu. Încă T. Vianu putea vorbi de o „lirică a măștilor“ în *Luceafărul,* iar mai încoace Nicolae Manolescu [49]

Scanned with OKEN Scanner

și Marin Mincu [50] se refereau la o cvadruplare a eului, în același poem. Dar dacă în referințele amintite punerea problemei nu urmărea în mod special explicarea naturii eului eminescian, spre o mai sigură edificare e nevoie să apelăm la textele eminesciene. Or, în manuscrisele poetului găsim formulări ale naturii eului izbitor de asemănătoare cu aceea a lui Rimbaud : „Oare, eu, tu, el, nu e totuna ?“ [51] După aprecierea lui Perpessicius, asemenea texte datează de prin anii 1866—1867—1868, deci precedînd formula rimbaldiană, cum a observat și I. Constantinescu. [52] Deși nu are nici o importanță cronologia. Altminteri, *arheul* eminescian constituie chintesența heterogeniei eului la poetul nostru.

Nu mică ne-a fost surpriza să descoperim spectaculoase similitudini între *arheul* eminescian și *adamul* lui Le Clézio, autor din noile generații considerat deschizător de drum pentru Noul Nou Roman [53] prin cartea sa „*Le Procès-Verbal*“ (1963), ca reacție la antiliteratura Noului Roman. Iar în poezie, același arheu trimite la *omul-fantă* al lui Nichita Stănescu, autor afirmat, de asemenea, după 1963 ca un înnoitor al liricii contemporane.

Încercînd să depășească impasul antiartei prin sincronizarea cu o viziune totalizantă a universului, intuiția *realului* îl duce pe Le Clézio la un alt Archaeus — Adam Pollo, care nu întîmplător închide în sine numele *primului* om și pe acela al vestitului călător în Extremul Orient. În Adam Pollo, trăiește simultaneitatea eurilor ca și în Archaeus : „Adam era pretutindeni în același timp pe străzile orașului. (...) Fiind pretutindeni, i se întîmpla să se întîlnească pe sine pe stradă, dînd colțul unei case. Probabil erau atunci, la patru fără un sfert dimineața, 4000 sau 5000 de adami, fără nici o exagerare, în circulație prin oraș“. [54]

Așadar, Eminescu și Le Clézio duc infinit mai departe ceea ce s-a numit la simboliști *heterogenia eului*. Simultaneitatea lor este *hiperliterală* și nu metaforic-simbolică : „Simultaneitatea este unul dintre elementele necesare Unității pe care Adam a presimțit-o într-o zi, fie în cursul istorioarei din grădina zoologică, fie din cauza înecatului... Simultaneitatea este distrugerea to-

Scanned with OKEN Scanner

tală a timpului și nu a mișcării (desigur, distrugerea timpului empiric, fiindcă mișcarea implică *timp*, n.n.); această distrugere trebuie concepută nu neapărat sub formă de experiență mistică, ci printr-un recurs constant la dorința de absolut în judecata abstractă. E vorba, în legătură cu un act oarecare, să zicem a fuma o țigară, să resimți la nesfîrșit, în timpul aceluiași gest, milioanele de alte țigări posibil fumate de alți indivizi de pe pămînt". [55] În Archaeus — spune Eminescu — trăiește povestea, iar aceasta te face să trăiești în „alți oameni". Nu alt sens are dialectica unu / multiplu a ființării *omului-fantă* la Nichita Stănescu, în ciclul celor „11 elegii" :

„Retina omului-fantă e lipită
de retina lucrurilor.
Se văd împreună deodată,
unul pe celălalt,
unii pe ceilalți,
alții pe ceilalți,
ceilalți pe ceilalți." [56]

Toate, adaugă și Le Clézio, se regăsesc în orice secol și în orice loc : „Toate elementele telefonului există în rinoceri. Șmirghelul și lanterna magică existaseră dintotdeauna ; luna este chiar soarele și soarele luna" etc. Contopire a toate în tot ca semn al fuziunii dintre Narcis și Proteu, al identității numerice : „Pornind de la propria sa carne umană, de la suma de senzații prezente, el se distruge prin dublul sistem al multiplicării și identificării. Datorită acestor două date, el poate raționa la fel de bine, în viitor ca și în prezent și trecut." [57]

Adam Pollo, arheul modern, strînge în sine întreg spectrul solar și toate virstele omului „semănînd din depărtare cu un copilaș, mai de aproape cu un bărbat tînăr, iar de foarte aproape cu o ciudată specie de bătrîn, secular și inocent". [58] Gama aceasta este în spiritul viziunii eminesciene care laudă deopotrivă vîrsta copilăriei și cea a senectuții seculare.

Ființă a simultaneității totale. Adam Pollo se află în impact și cu *fragmentarismul* gîndirii adulților, cu

Scanned with OKEN Scanner

tală a timpului și nu a mișcării (desigur, distrugerea timpului empiric, fiindcă mișcarea implică *timp*, n.n.) ; această distrugere trebuie concepută nu neapărat sub formă de experiență mistică, ci printr-un recurs constant la dorința de absolut în judecata abstractă. E vorba, în legătură cu un act oarecare, să zicem a fuma o țigară, să resimți la nesfîrșit, în timpul aceluiași gest, milioanele de alte țigări posibil fumate de alți indivizi de pe pămînt". [55] În Archaeus — spune Eminescu — trăiește povestea, iar aceasta te face să trăiești în „alți oameni". Nu alt sens are dialectica unu / multiplu a ființării *omului-fantă* la Nichita Stănescu, în ciclul celor „11 elegii" :

„Retina omului-fantă e lipită
de retina lucrurilor.
Se văd împreună deodată,
unul pe celălalt,
unii pe ceilalți,
alții pe ceilalți,
ceilalți pe ceilalți." [56]

Toate, adaugă și Le Clézio, se regăsesc în orice secol și în orice loc : „Toate elementele telefonului există în rinoceri. Șmirghelul și lanterna magică existaseră dintotdeauna ; luna este chiar soarele și soarele luna" etc. Contopire a toate în tot ca semn al fuziunii dintre Narcis și Proteu, al identității numerice : „Pornind de la propria sa carne umană, de la suma de senzații prezente, el se distruge prin dublul sistem al multiplicării și identificării. Datorită acestor două date, el poate raționa la fel de bine, în viitor ca și în prezent și trecut." [57]

Adam Pollo, arheul modern, strînge în sine întreg spectrul solar și toate virstele omului „semănînd din depărtare cu un copilaș, mai de aproape cu un bărbat tînăr, iar de foarte aproape cu o ciudată specie de bătrîn, secular și inocent". [58] Gama aceasta este în spiritul viziunii eminesciene care laudă deopotrivă vîrsta copilăriei și cea a senectuții seculare.

Ființă a simultaneității totale. Adam Pollo se află în impact și cu *fragmentarismul* gîndirii adulților, cu

Scanned with OKEN Scanner

logica și știința lor ; el apare acestora o „aberație“ și de aceea n-are loc decît într-un ospiciu, de îndată ce este raportat la lumea „normală“. În libertatea lui, e silit să „moară“ abandonîndu-și motocicleta în mare spre a se crede în *dispariția* lui și trăiește într-un loc părăsit (existență de pustnic eminescian), se contopește cu stîncile, cu șoarecii, cîinii, fiarele grădinii zoologice, cu marea. Acesta e și sensul „morții“ lui Eminescu („eu am murit“), al dispariției lui în natură (contopit în pasăre, motan, șoarece, cartof, rîu, codru, mare etc.), stăpînind spațio-timpul în ipostaze nenumărate, de la boaba de rouă la „metempsihoză“ și pînă la colosal și geologic, într-o natură sălbatică și exuberantă. E armonia universului pe care numai copiii și „nebunii“ o cuceresc. Elogiul copilului întîlnit la Eminescu și Einstein revine la Le Clézio, în memorabilul interogatoriu luat de studenți proaspătului pacient Adam Pollo. Acest nebun sublim are ceva din liniștea nebunilor lui Shakespeare lăudați de Eminescu ; spune lucruri stranii despre copii, despre neliniștea lor în fața lucrurilor, tendința de a intra în ele, de a crea un „univers ludic în care simt că sînt egali cu materiile inerte“. [59]

Cucerirea unei atari puteri cere o *inițiere* și condiția primă e abandonul logicii curente, stadiu al cugetării „în care cultura, cunoașterea, în care limbajul, scrisul nu mai servesc la nimic“ : „Vreau să vă aduc să gîndiți într-un sistem enorm. La o gîndire, întrucîtva, universală“. [60] Nu arunca oare și Eminescu „în laturi“ „veche cărți“ din rațiuni asemănătoare ? Sensul inițierii lui Simon Tweeasmuir trimite la feciorul de împărat din „*Povestea magului...*“, la Kesarion Breb din „Creanga de aur“ a lui M. Sadoveanu [61], la Ieronim în drumul către insula lui Euthanasius etc.

Studenții și medicul psihiatru care îl interoghează pe Adam Pollo nu se îndoiesc de gravitatea bolii pacientului, în felul său un *bolnav total* ca și Eminescu cel judecat de patografi. I se stabilesc nu mai puțin de șase anomalii psihice grave. Singura Julienne se îndoiește. Scena amintește de pomenita discuție dintre Maiorescu și Mite Kremnitz prilejuită de lectura poemei „Melancolie“ !

Scanned with OKEN Scanner

(Nu există, firește, nici o legătură între Eminescu și Le Clézio. Comparația ne-a tentat spre a dovedi că viziuni cosmice asemănătoare pot genera lumi stilistice asemănătoare. Și prin aceasta se verifică din nou că Eminescu e foarte aproape de moderni.)

Contemporanii au fost derutați de forța absorbantă a logicii eminesciene. Comentînd o informație oferită de Gh. Panu în „*Amintirile* sale. Ibrăileanu o interpreta într-un fel cu totul nepotrivit văzînd în logica eminesciană un semn al unei subiectivități rapace, încît n-ar fi fost capabil să înțeleagă ideile adversarilor. În pofida intenției, comentariul lui Ibrăileanu este excepțional : „Chiar în privința ideilor era așa de subiectiv, încît nu putea să intre în ideile adversarului, nu putea să le asculte. El le auzea și repede și le însușea lui. Orice idee, cît de contrarie ideii sale, pentru el devenea un argument pentru concluziile sale proprii, era un temperament absorbant.“ [62] Nu se poate laudă mai mare adusă intelectului său. Rapiditatea „însușirii“ ideilor altora însemna, de fapt, o putere de înțelegere totală a lor, conform unei logici noi și complexe, aceea a simultaneității stilistice. O asemenea logică se va dovedi absolut necesară în cunoașterea modernă, de la principiul complementarității lui Niels Bohr pînă la logica lui Lupasco. Interesul lui Eminescu pentru gîndirea mitică, pentru textele vechi indiene și pentru cele oculte ale *Kabalei* se datorează și logicii „aberante“ pe care le ascundea adesea asemenea gîndire. [63]

Logica complinitorie este o prezență obișnuită a operei eminesciene. Dacă, spre exemplu, exegeții s-au străduit să facă din el cînd un pesimist incurabil, cînd un optimist aidoma, poetul rezolvă cel mai just chestiunea într-un text din 1877 : „Se înțelege că generația actuală nu este în stare a hotărî care din aceste două direcții spirituale are dreptate, cea încrezută și optimistă sau cea sceptică și pesimistă, căci nici una nici cealaltă nu sînt încă atinse de indeferentism, n-au renunțat de a voi binele comun. [64]

Iată alte cîteva exemple de logică a contradictoriului : „I se părea că e prezent fără ca s-o fie...“

Scanned with OKEN Scanner

*

„Pasiunile înjosesc, pasiunea înalță.“

*

„A visa că adevărul sau alt lucru de prisos
E în stare ca să schimbe în natur-un fir de păr,
Este piedica eternă ce-o punem la adevăr.“

*

„Era pe cînd nu s-a zărit,
Azi o vedem, și nu e.“

*

„Cînd te iubesc... ce adînc te urăsc...“ etc.

E. ARMONIA. Unul dintre importantele merite ale formaliștilor ruși (B. Tomașevski, I. Tînianov), dar mai cu seamă al lui M. Bahtin, este acela de a fi descoperit cheia polifonismului romanelor dostoievskiene. Faptul ne interesează cu atît mai mult cu cît confirmă, dintr-o altă direcție, propriile noastre concluzii la estetica oglinzii. M. Bahtin constata că Dostoievski era înzestrat cu o capacitate de receptare a lumii cu precădere *spațială*: „Categoria fundamentală pentru viziunea artistică a lui Dostoievski nu este devenirea, ci *coexistența* și *interinfluența reciprocă*. El vedea și concepea lumea de preferință în spațiu și nu în timp. De aici și atracția deosebită pe care o simțea pentru forma dramatică. (...) Pentru el, a analiza universul însemna a *îmbrățișa întregul conținut ca simultan* (s.n.) și a descifra relațiile reciproce stabilite într-un anumit moment.“ [65] Ne aflăm în fața unui creator care concepea lumea sub semnul simetriilor combinate PC. Simultaneitatea dostoievskiană e spațială. Dintre marii creatori de pînă la el, e de părere Bahtin, doar Dante mai percepea universul în simultaneitate spațială cu o asemenea forță.

Una dintre consecințele inevitabile ale simetriei spațiale e apariția eroilor pereche: „Am putea spune pur și simplu că din fiecare contradicție existentă înlăuntrul unui om, Dostoievski caută să-și facă doi oameni pentru a sublinia dramatismul acestei contradicții și a-i da o desfășurare cu caracter spațial.“

Scanned with OKEN Scanner

În critica noastră, fenomenul dedublării la Eminescu a fost căutat nu în capacitatea de percepție spațială a lumii, ci fie în izvoare, fie ca preludiu la boala ce se anunța. Cercetători de certă inteligență critică precum Eugen Simion [66] sau Eugen Todoran [67] găsesc că poetul a avut ca exemplu pentru *dedublare* operele romanticilor de felul lui Chamisso, Novalis etc. Desigur, apropierea este posibilă, dar hotărîtor e impulsul interior al spațializării. Eminescu însuși explică apariția eroilor-pereche în opera sa nu plecînd de la cutare temă romantică a dedublării (identificată de Denis de Rougemont la vreo cincizeci de autori, cum remarca Eugen Simion), ci prin nevoia cuceririi spațiului. Ruben îl sfătuiește pe Dan, după ce în prealabil îi vorbise despre stăpînirea timpului : „Tot ca vremea, bucată cu bucată poți fi în orice loc dorit, pe care n-o poți părăsi neumplută. Știi, că în puterea unei legi, nu este spațiu deșert. Dar este un mijloc de a scăpa de această greutate... o greutate impusă de trecătorul corp omenesc. Ai văzut că în om e un șir nesfîrșit de oameni. Din acest șir, lasă pe unul să-ți ție locul, pe cîtă vreme vei lipsi din el. Se înțelege că acesta nu va putea fi întreg fiind, ți-ar nega existența. În faptă însă omul cel veșnic, din care răsare tot șirul de oameni trecători, îl are fiecare lîngă sine, în orice moment — îl vezi, deși nu-l poți prinde cu mîna — este umbra ta. Pe o vreme vă puteți schimba firile — tu poți să dai umbrei tale firea ta cea trecătoare de azi, ea-ți dă firea ei veșnică, și, ca umbra înzestrată cu veșnicie, capeți chiar o bucată din atotputernicia lui Dumnezeu..."

Pe cîtă vreme, așadar, Dan-Dionis aspiră la puterea cunoașterii lui Dumnezeu (geniul hyperionic) de stăpînire a spațio-timpului, pornind de la legea arheului, la eroul lui Chamisso — Peter Schlemihl, bunăoară, e vorba de altceva, de o *frustrare de oglindă* (pierderea umbrei), care echivalează cu *pierderea identității* ca la Keats (*„Hyperion"*), temă fecundă mai cu seamă pe la jumătatea secolului al XX-lea, prin literatura absurdului. Mai aproape se află Eminescu de Heinrich von Ofterdingen, dar numai pe trasee secundare, întrucît himera eroului novalisian este „floarea albastră". În timp ce la romantici și la majoritatea artiștilor domină o anume ipostaziere a *oglinzii*,

la Eminescu este vorba de o multitudine de oglinzi și, de aceea, poetul nu poate fi judecat numai printr-un anume referențial specular secundar. Nu tema dedublării sau multiplicării eului ne interesează, ci urmarea în plan stilistic a simetriilor spațiale.

Suspendarea în contradicții și dedublări, afirmă M. Bahtin, era forța lui Dostoievski, „dar și slăbiciunea lui tot atît de mare", căci ele „nu deveneau dialectice, nu se mișcau pe linia timpului, în serii, ci se desfășurau în același plan, așezate alături sau opuse una alteia, concordante dar fără a se contopi, sau contradictorii ca o veșnică armonie de voci care nu se contopesc sau ca o dispută fără sfîrșit. Viziunea lui Dostoievski era închisă, redusă la această clipă în care se dezvăluia varietatea vieții și persista în această sferă dînd formă și expresie varietății văzute într-o clipă".

Este aici o remarcabilă intuiție a consecințelor stilistice ale primelor două tipuri de simetrii, dar mai cu seamă a simetriei combinate PC. Ca și Dante, Dostoievski a fost un mare însetat de simetriile perfecte, un Narcis complex bîntuit de absolut. Dar marii artiști intuiesc deopotrivă ceea ce Louis Lavelle a numit „eroarea lui Narcis". [68] Geniul gîndirii mitice s-a dovedit iarăși foarte exact. Narcis este victima simetriei perfecte închise. Descoperindu-și chipul în oglinda fîntînii, el se crede *desăvîrșit,* suficient sieși. Cum va spune I. Barbu : „*Sfînt trup și hrană sieși, hagi rupea din el.*"

Numai că Narcis nu se poate *cuprinde* și durerea îl copleșește, în cele din urmă, și moare. Refuzînd *ecoul* (durerea), el cade victimă durerii, alunecă într-o tristețe care contrazice iluzia apolinică. Eroarea credinței savanților în simetriile perfecte este și eroarea artistului narcisic. Și izbînda „disimetriei" este cu atît mai mare cu cît simetria e căutată cu mai înaltă ardoare. Iubirea creștină este izomorfia simetriei dostoievskiene. Dar contradicțiile nu se pot uni, trecînd printr-un proliferant vaier de voci. Paradoxal, izbînda stilistică nu e posibilă fără Echo. De aceea este Dostoievski cel mai mare poet al durerii din literatura lumii alături de Dante cel al „*Infernului*". Așa a fost posibilă polifonia romanelor sale. „Acest talent deosebit al lui Dostoievski — conchide Bahtin — de a auzi

Scanned with OKEN Scanner

și de a percepe toate glasurile concomitent și dintr-odată, capacitate pe care n-o mai găsim decît la Dante, i-a îngăduit să creeze romanul polifonic". Și : „Crearea romanului polifonic constituie, după aprecierea noastră, un uriaș pas înainte nu numai în evoluția romanului, adică a tuturor genurilor care evoluează în orbita lui, dar, în general, în evoluția gîndirii artistice a omenirii. [69]

Mai tîrziu, dintr-o direcție opusă va veni Proust, geniul simetriilor temporale, înzestrat cu ceea ce n-avea Dostoievski — mișcarea dialectică „pe linia timpului, în serii". Proust este Echo, răvășit de o gelozie neistovită. Dacă Dostoievski „cucerește" timpul („ecourile") în pofida naturii sale de geniu al spațialității, Proust „cucerește" spațiul în pofida geniului său hărăzit să perceapă temporal universul, punctul lui de sosire fiind al „timpului regăsit", în fapt, regăsirea de sine — semn al unei stări narcisice superioare, ca la I. Barbu sau Mallarmé.

Cu ce vine nou Eminescu în această constelație a gîndirii artistice moderne ? Abia acum își află locul binemeritat observația lui Vianu că n-a existat în poezia lumii un poet deopotrivă *vizual* și *auditiv* cu o aceeași forță. A fost pentru el o șansă unică, dar și o misiune de a se desfășura infinit mai grea. Spațiul și timpul l-au preocupat în egală măsură. „Veșnica armonie de voci care nu se contopesc" și care îl ducea pe Dostoievski la o viziune închisă, este depășită de Eminescu prin forța dialectică și e suficient să amintim de marile mișcări „în serii, pe linia timpului" din vastul „Memento mori". Așadar, Eminescu se găsește undeva la confluența celor două tipuri fundamentale de simetrii : spațiale și temporale, simetrii care fuzionează în una totală. Efectul stilistic a fost miraculoasa *armonie eminesciană*, comparabilă doar cu Paradisul dantesc. Poate ceea ce Mallarmé visa să realizeze în ciudatul său proiect „*Le Livre*".

În istoria cugetării artistice universale, Eminescu vine, deci, „după" Dostoievski și Proust. Deși a fost contemporanul lui Dostoievski, Eminescu aparține acestui sfîrșit de mileniu, în care el ne apare superior tuturor experimentelor *simultaneiste* de ultimă oră. [70]

Printre puținele excepții vrednice de pana lui Eminescu se numără capodopera lui Gabriel García Márquez

Scanned with OKEN Scanner

— *Un veac de singurătate,* despre care un Eugen Barbu putea scrie că e „o carte nebună", „pe care cu greu o poate egala cineva în următoarea sută de ani", că face parte dintre acele cărți care „hotărăsc soarta întregii literaturi a lumii". [71] Iar noi credem că „miracolul" înfăptuit de Márquez ține de geniul simultaneității stilistice care e a universului însuși. Probabil, de aceea, cu toată depărtarea în timp, de structură și problematică, există curioase afinități între Eminescu și Márquez care n-au scăpat criticii literare. Mihai Cimpoi constata asemănări tulburătoare între Melchiade și Dionis („un sărman Dionis contemporan cu noi" [72]), stăpînind legile secrete ale „metempsihozei" neamului Buendía. Iar noi subliniem că e vorba de o capacitate singulară de a stăpîni spațiotimpul („un veac de dor"), Melchiades-Márquez fiind creatorul unei *oglinzi totale* consonînd cu *oglinda de aur* eminesciană. Finalul romanului ne dezvăluie, fără dubii, atare secret al oglinzii stilistice : „Melchiade nu înșirase faptele după timpul convențional al oamenilor, ci concentrase un secol întreg de episoade cotidiene în așa fel încît toate să coexiste în aceeași clipă." [73] Manuscrisul lui Melchiade e în *sanscrită.* Oglindă a simultaneităților pe care Aureliano Buendía încearcă a o descifra „de parcă s-ar fi privit într-o oglindă de cuvinte". [74]

Prin Eminescu, Mallarmé, Dostoievski, Proust, Saint John Perse, Picasso, Sadoveanu, Márquez etc., arta modernă a creat viziuni stilistice pe măsura viziunii cosmologice contemporane.

Cînd schițam aceste idei în 1979, într-un articol din „Cronica", prietenul nostru Mihai Drăgan s-a pomenit călcînd pe un foarte periculos șarpe și, sărind în lături, cu vorbe meșteșugite, vitriolate, ne-a făcut vînt din autobuzul supraîncărcat al eminescologilor sub jurămîntul că e o adevărată „bazaconie" (firește !) să aduci în discuție pe Dostoievski și Proust cînd te referi la Eminescu. Să mai invoci apoi și cosmologia modernă ? !

În 1929, cînd Bahtin își publica întîia versiune a cărții despre Dostoievski, protestele literaților erau îndreptățite. Referindu-se la conștiința artistică și științifică a „contemporanilor" săi, criticul nota : „Această conștiință s-a deprins încă demult cu lumea lui Einstein, cu pluralita-

Scanned with OKEN Scanner

tea sistemelor sale de referință etc. Cu toate acestea, în domeniul cunoașterii *artistice* răsună uneori glasuri care continuă să pretindă determinarea cea mai primitivă și mai grosolană, ceea ce, evident, nu poate oferi imagini autentice.“ [75] Deși, răzlețe, aceste glasuri răsună, cum se vede, și azi.

În definitiv, noi ne-am propus să explicăm, fără pretenția de a reuși în întregime, ceea ce toți au trăit prin Eminescu — *armonia*. Or, repetăm, Eminescu este *modern* tocmai prin această *armonie*, așa cum Dostoievski a deschis în istoria literaturii drumul polifonismului în roman. G. Călinescu a văzut mai de mult în *„Luceafărul“*, de pildă, un mare poem simfonic : „Unitatea se înfăptuiește muzical. Unele strofe tac, altele cîntă, în acord cu flautele unei orgi. La sfîrșit răsună toate într-un țipăt coral.“ [76]

Numai că acest impresionism critic se lipsea de rădăcinile „ne-muzicale“ ale geniului eminescian.

Scanned with OKEN Scanner

VIII. AL ȘASELEA CERC DIALECTIC. LABIRINTUL DE OGLINZI

A. Sublimbajele stilului — B. Străbaterea labirintului — C. Structura labirintului (Narcisismul feminin — Strălucirea barocă — Oglinda magică — Dublul — Spargerea oglinzii — Oglinda mată — Eroarea lui Narcis — Timpul-oglindă — Narcisismul cosmic — Oglinda sufletului — Narcisismul lingvistic — Oglinda tulbure — Oglinda neagră — Codrul — Aerul — Pînza de păianjen — Zidul — Luna — Ochiul).

A. SUBLIMBAJELE STILULUI. Tăcerea totală ar reduce la zero pretenția oricărui act creator. De aceea, prin *tăcere* trebuie să se înțeleagă refuzul și distrugerea logocentrismului. Estetica tăcerii a ales, prin antiliteratură, acest moment al distrugerii logocentrismului ca esență a actului de creație. Eminescu însă a fost un scriitor total și nu se putea opri la un asemenea moment, deși a trecut prin el. Marea creație este post-demolatorie. Fiind deviere de la limbajul degradat, procesul creator devine o prezență în absența logocentrismului. Această prezență înseamnă un *limbaj* unic, nerepetabil, ivit din convergența unor *sublimbaje,* care pot fi lucrurile. Este ceea ce contemporanii noștri vor numi *literalitatea* textului, identificabilă la toți marii artiști care au marcat în mod esențial istoria artei universale.

Gérard Genette sublinia acest fapt la Flaubert, de pildă. Genette vedea în atare aspect motivul pentru care a rămas atît de actuală opera prozatorului francez. El a scos în evidență meritul de precursor al lui Flaubert de a fi suspendat „vorbirea însăși a romanului", învingîndu-și „verbozitatea facilă a primelor sale opere" și lăsînd, în schimb, să grăiască lucrurile, aidoma unui Alain Robbe-Grillet. [1] Flaubert, adaugă Genette, se ridica astfel deasupra propriei teorii estetice, prin instinct artistic. Dar conștiința degradării cuvîntului nu i-a lipsit lui Flaubert și așa se explică de ce alți autori l-au considerat precursor al esteticii tăcerii, Martin Esslin, bunăoară. [2] Semne

Scanned with OKEN Scanner

ale unei asemenea conștiințe se găsesc, altminteri, și la Dante, Leonardo da Vinci ș.a. În această privință, însă, Eminescu e mai aproape de luciditatea modernilor. Vulcanul în fierbere al inspirației presupune o putere a gîndului pe măsura clocotului din adîncuri :

„Cînd în propriul tău suflet
Un vulcan vuiește-n ceață
De-unde (iei) spre a-l pătrunde
Minte rece, ochi de gheață.“ 3)

Responsabilitatea atinge cote maxime :

„Ah ! Atunci pe cap îți cade
Tot infernul, lume, cerul
Unde vei găsi cuvîntul
Care spune adevărul“ 4)

Acest spor infinit al lucidității este corelat cu momentul distrugerii logocentriei și cu intrarea în *tăcere*. De aici elogiul firilor tăcute capabile a fi cu adevărat *oglinzi* ale lumii :

„Ferice sunt naturile tăcute
A căror suflet e ca-n vecinic somn —
Cînd graiul lor vorbește pare-un murmur,
O grație tăcută în mișcare
Fără de patimi, făr' de bucurii,
Ei par somnabuli. Duc a lor viață
Oglindă lină lumei d-imprejur“ 5)

Prin tăcere, așadar, cuvîntul e salvat ; se supune legii oglinzii. A fi în tăcere înseamnă a înțelege neînțelesul, a vorbi nevorbitul. Perspicacele I. Slavici a sesizat amănuntul edificator că Eminescu tindea conștient către un sistem de semne care să treacă dincolo de *sens* (adică dincolo de al doilea sistem de semnalizare), către un limbaj universal de vigoarea celui matematic sau muzical, menit a fi priceput și de cel ce „nu înțelege vorbele“ : „Exigențele lui în ceea ce privește forma erau atît de mari, încît nu se mulțumea ca limba, ritmul și rimele să-i fie de o corectitudine desăvîrșită și să se potrivească cu simțămîntul reprodus, ci ținea ca muzica limbii să fie și ea astfel alcătuită, încît să simtă ceea ce voiește și cel ce

Scanned with OKEN Scanner

nu înțelege vorbele". Ceea ce corespunde pe deplină năzuinței unui poet ca T. S. Eliot : „Poezia se poate comunica și înainte de a fi înțeleasă."

Dar misiunea pe care și-o asumă Eminescu nu se oprește aici, întrucît el avea de învins piedicile ivite în calea simultaneizării stilistice, acea simultaneitate a simultaneităților respectiv spațiale și temporale pentru care era înzestrată natura sa perceptivă. Geniul sau tindea să fie o oglindă totală a universului. Or, universul se ascunde în infinite fețe. Numai o oglindă capabilă să adune într-un singur focar nenumăratele suprafețe-oglinzi-particulare ale realului, numai o asemenea oglindă e *între toate aleasă*. O asemenea oglindă trebuie să cuprindă în sine mii de alte oglinzi. Și cum să le aduni ? Poeții obișnuiți sînt croiți pentru o anume oglindă particulară care îi singularizează. A fi în toate oglinzile e aproape o imposibilitate, un gînd nebunesc. Un astfel de gînd l-a obsedat pentru întîia oară pe Leonardo da Vinci. Acest geniu a fost bîntuit de ideea pluralității fețelor lumii cu mult înaintea lui Einstein. „Aceeași atitudine — notează Leonardo în frg. 297 — arată infinit de felurită pentru că ea poate fi văzută din infinit de multe unghiuri. Iar dacă acestea din urmă sînt de o cantitate continuă, ea este — o știm — divizibilă la infinit. Prin urmare, din diferite unghiuri, atitudinile omului în sine vor fi infinit de felurite." [6] Leonardo știa că subiecții cunoscători sînt *puncte de vedere*, oglinzi reflectînd partea și nu întregul. Leonardo și-a pus întrebarea capitală dacă pot fi înfrînte legile cunoașterii fragmentare. Și a întrevăzut răspunsul la nivelul simetriilor spațiale, el fiind un titan al vizualității. Leonardo considera pictura drept chintesența artelor, adevărata *literalitate* a lumii. Soluția găsită de el pentru *opera ideală* era *labirintul de oglinzi*, singurul capabil să multiplice realitatea în fețele ei infinite. Un vis parțial realizat în pictura grotelor sale, dar — probabil — cel mai îndrăzneț gînd al acestui geniu.

C. Noica găsea manuscrisele eminesciene comparabile cu *Caietele* lui Valéry și Leonardo, alături de preocupările similare ale lui Goethe. Constatăm că afinitățile nu se opresc la suprafață. Gîndul infinității fețelor lumii este

Scanned with OKEN Scanner

adevărata măsură și a geniului eminescian. Eminescu îl descoperă în opera lui Shakespeare.

„Ca Dumnezeu te-arăți în mii de fețe"

Ceea ce Leonardo visa pentru pictură, Eminescu a izbîndit, în mare măsură, în teritoriul poeziei. Gîndul *labirintului de oglinzi* constituie axa fundamentală a operei eminesciene. Vom găsi la el chiar sintagma „poetic labirint", pentru codru. Poetul definește geniul sub semnul aceluiași labirint de oglinzi : „Capul unui om de talent e ca o sală iluminată, cu pereți de oglinzi." Firește, nu e nici o legătură între ideile lui Eminescu și ale lui Leonardo, în afara afinităților elective. Miile de oglinzi eminesciene sînt însă complinite de puterea egală a auzului. Ele au valoarea tot atîtor *sublimbaje*. Eminescu a tins către o structură labirintică a operei care să focalizeze finalmente toate sublimbajele stilului într-o *armonie* a mișcărilor vizuale și sonore. Munca lui uriașă pe manuscrise atestă o pregătire asiduă, de anvergură a tuturor uneltelor de lucru.

Benvenuto Cellini a lansat legenda că atunci cînd Dante s-a hotărît să scrie „Divina Comedie", „toate rimele lumii i s-au înfățișat spre a fi primite într-o operă atît de mare". [7] Și ne întrebăm dacă nu s-ar putea spune același lucru despre *dicționarul de rime* al lui Eminescu.

Guizot a făcut observația, apreciată într-un sens asemănător de Matthew Arnold, că Shakespeare a vrut parcă să încerce în opera sa *toate stilurile*. [8] Aceeași impresie o lasă și Eminescu, fapt care n-a scăpat criticii autohtone. Zoe Dumitrescu-Bușulenga : „În mijloacele realizării artistice a iubirii oferă o sinteză unică în care se regăsește toată istoria liricii europene de la dulcele stil nou la petrarchism, de la doctrina neo-clasică a sufletului frumos, la mișcarea misterioasă a liricii romantice de dragoste". [9] Edgar Papu : „Se cuprind toate formele poetice, de strofa alcaică a Antichității, și de la liniile armonioase ale sonetului, pînă la cele mai îndrăznețe expresii ale versului liber și ale prozei rimate, anticipări certe ale unor forme specifice numai veacului nostru". [10]

Lui Shakespeare — spune Matthew Arnold — îi lipsea totuși ceva : „Lui îi lipsea auto-cenzura severă și scupu-

Scanned with OKEN Scanner

loasă a anticilor, pentru că, în mare parte, fără îndoială, el avea un public mult mai puțin cultivat și pretențios.“ [11] Fără a trage vreo concluzie valorică de aici, se cuvine să recunoaștem că lui Eminescu nu-i lipsea disciplina riguroasă a anticilor (ba chiar un critic i-o va reproșa !), poate și fiindcă el avea un public neîndoielnic cultivat la Junimea. Precum Shakespeare, el este superior anticilor prin „gîndirea fecundă și bogată“ (Matthew Arnold) și, în același timp, le este egal în „puritatea metodei lor“, aidoma lui Mallarmé, cel care visa — precum Leonardo *labirintul de oglinzi* — la o „ecuație totală“ a CĂRȚII.

Oglinzile eminesciene (reflexiile spațiale) și vocile lucrurilor (reflexiile sonore) tind către o armonie în mișcare — desfășurare proteică convergentă de sublimbaje către un limbaj unic, atoatecuprinzător — eminescianismul. Poetul atinge, prin aceasta, puterea naturii, acea subordonare a miliardelor de celule ale creierului, remarcată de Sherrington, acestea fiind tot atîtea *sub-creiere,* convergente. Prin analogie, noțiunea de *sublimbaje* ni se impune de la sine. *Trecerea* eminesciană, despre care a scris pagini convingătoare Eugen Todoran, este nu o simplă trecere prin timp, ci și o trecere prin *oglinzi*, care înseamnă și o suprapunere peste scurgerea entropică simultan a unui sens negentropic la nivelul energiei interne a stilului, încît, se poate spune că, în vreme ce Rimbaud aspiră către un vizionarism „entropic“ („dérèglement de tous les sens“), Eminescu năzuia către un vizionarism preponderent „negentropic“ [12] („reglarea“, armonizarea tuturor simțurilor). Este marea lui biruință împotriva degradării „termice“ a universului și a existenței, victoria asupra logocentrismului.

B. STRĂBATEREA LIBIRINTULUI. Labirintul de oglinzi eminescian este ondolant-rotatoriu și nu frînt-linear. Dacă fiecare om este o oglindă, Dumnezeu-geniul are în sine toate oglinzile, după cum substanța necreată conține toate simetriile posibile. Prin legea identității numerice poetul a descris exact situația. Omul obișnuit este sub-creier, Dumnezeu creierul întreg ; omul obișnuit este firul, Dumnezeu ghemul sau fuiorul ; omul obișnuit este

Scanned with OKEN Scanner

sublimbaj ; Dumnezeu e Logosul — armonia (eminesciană) ; omul obișnuit „are-n el numai (în) șir ființa altor oameni viitori și trecuți“, pe cîtă vreme „D-zeu le are deodată toate neamurile ce or veni și ce au trecut ; omul cuprinde un loc în vreme. D-zeu e vremea însăși, cu tot ce se-ntîmplă-n ea, dar vremea la un loc, asemenea unui izvor a cărui ape se întorc în el însuși (sensul negentropic, n.n.) ori asemenea roții ce deodată cuprinde toate spițele, ce se-ntorc vecinic. Închipuiește-ți că pe o roată mișcată-n loc s-ar lipi un fir de colb. Acest fir va trece prin toate locurile prin care va trece roata învîrtindu-se, dar numai în șir, pe cînd roata chiar în aceeași clipă e în toate locurile cuprinse în ea.“

O asemenea roată ambiționează să fie stilul eminescian — *armonia* — veritabilă *curbă în infinit* a universului, cum o va numi poetul într-o clipă de excepțională previziune a gîndului său. Dar roata eminesciană nu readuce din trecutul cugetării grecești armonia platoniciană statică, deși el a vorbit de „armonia lui Plato“. Poetul este *om* și *Demiurg* în același timp. El cucerește condiția roții ca *om*, străbate *curba în infinit* adunînd în sine mii de monade-oglinzi. Numai prin identificarea cu toți indivizii trecuți, prezenți și viitori e posibilă cucerirea oglinzii totale. De aici strădania lui uriașă de a cuprinde *totul*. Textul eminescian se structurează pe paradigma integrală a călătoriei în oglinzi, fie că e vorba de *„Memento mori“*, fie că e vorba de *„Luceafărul“* sau de prozele pe tema metempsihozei. Altminteri, *Memento mori“* este marea capodoperă a trecerii rotatorii prin oglinzi și nu avem decît de regretat că poetul n-a dus la bun sfîrșit monumentala *„Panormă a deșertăciunilor“*, veritabilă *„Divină comedie“* modernă. *Roata* istoriei și *oglinzile* se asociază aici exemplar. Aidoma, nu are alt sens migrațiunea indivizilor — trecere prin oglinzi extinsă la întrega mișcare a naturii : „Schema cursului naturii este un cerc de forme (citește *oglinzi*, n.n.), prin care materia trece ca prin puncte de tranziție. Astfel, ființele privite în sine sunt asemenea unui rîu curgător pe suprafața căruia sunt suspendate umbre. Aceste umbre stau pe loc ca o urzeală, ca ideea unei ființe supt care undele rîului etern formează o bătătură, singura ce dă consistență acestor umbre și totuși ea însăși într-o

Scanned with OKEN Scanner

eternă tranziție, într-un pelerinaj din ființă în ființă, un Ahasver a(l) formelor lumii.“ [13]

Circularitatea dinamică a sistemului de oglinzi eminescian permite, de fiecare dată, refacerea integrală a genezei și expansiunii universului dublată de reintrarea în moarte, conform paradigmei cosmologice din „*Scrisoarea I*“. Multiplicarea *punctului originar* (al unui nucleu poetic arhetipal) este un cîmp stilistic dintre cele mai fecunde în arta secolului al XX-lea, de la Proust pînă la Nichita Stănescu și Robbe-Grillet. Într-un amplu eseu privind structura narativă a romanului proustian, Mihai Zamfir remarca tehnica amplificării unui nucleu narativ primitiv, „*În căutarea timpului pierdut*“ născîndu-se „din obsesia unicității și din himera percepției simultane“. [14] Autorul încearcă astfel să spulbere vechea receptare exclusiv sub unghi temporal a romancierului francez, apropiindu-l de polifonismul dostoievskian. Numai că, în ultimă instanță, cei doi prozatori ajung la polifonie din direcții absolut contrare.

O viziune cosmică în multiplicare întîlnim și la Nichita Stănescu sau la Marin Sorescu (în „*Iona*“), replică la autarhia spațiului narcisic barbian :

„Ouă concentrice, negre, sparte
fiecare pe rînd și în parte.
Pui de pasăre respins de zbor,
străbătînd ou după ou,
din miezul pămîntului pîn' la Alcor,
într-un ritmic, dilatat ecou.“

(Elegia oului, a noua)

Făcînd o analiză a temei oglinzii în literatura europeană, Jean Rousset conchidea că Robbe-Grillet are meritul de a fi deschis o nouă eră în „lunga carieră a apelor reflectante“, a oglinzii, în genere. [15] Faptul se datorează aplicării legii labirintului de oglinzi. Nu întîmplător unul dintre romanele prozatorului francez se intitulează „*Labyrinthe*“. S-ar putea spune — scrie Rousset — că un roman de Robbe-Grillet se clădește pe o serie de reflexii interne și jocuri de oglinzi, orice situație fiind reluată, repetată cu deplasări amănunțite, orice scenă trimite, se întoarce la toate celelalte. Este drept, cunoscutul reprezentant al Noului Roman face din tehnica labirintului

Scanned with OKEN Scanner

suportul programatic al artei sale, dar nu se poate susține originalitatea absolută a ideii. Ideea labirintului specular este a lui Leonardo da Vinci și o întîlnim — fără influențe directe — la Eminescu și alți creatori moderni. Desigur, fiecare vine cu propria sa viziune și cu alte mijloace de realizare. Robbe-Grillet, bunăoară, recurge la suprafețe acvatice imobile, pe cîtă vreme la Eminescu impresionează mulțimea suprafețelor reflectante (plus ipostaze ale oglinzii incifrate, cum ar fi visul, basmul, aerul etc.).

Spre exemplificare, ne vom opri, deocamdată, asupra marelui poem *„Memento mori"*, una dintre culmile artei universale, structurată în vaste amplificări speculare. Întregul poem este o extraordinară călătorie în oglinzi. Dintre ultimii exegeți, Elena Tacciu a intuit ceva din structura speculară a poemului, reținînd faptul că „marile fluvii poartă singure amintirea civilizațiilor dispărute". [16] De asemenea, Elenei Tacciu nu i-a scăpat sensul eminescian al „complexului lebedei", acea călătorie pe ape a Dochiei. În limbajul prezentului studiu, acestea sînt semne ale *străbaterii labirintului.*

Din primele strofe ne întîmpină „turma visurilor" care sînt „oi de aur". Or, *aurul* este indiciul prezenței oglinzii totalizante. Altminteri, în strofa a doua se ajunge la ipostaza călătorului pe oglinda primordială :

„Mergi, tu, luntre-a vieții mele, pe-a visării lucii valuri."

Basmul și visul îi dau puterea poetului să stăpînească *(oglinda de aur)*, adică acea *roată specular*ă a istoriei, labirint în care pătrunde cu „chei de aur" „Pe poarta naltă de la templul unde secolii se torc". *Templul, doma* etc. sînt tot atîtea labirinturi. Străbaterea oglinzilor e derulare filmică, succesiune a miilor de imagini menite a dilata sau a comprima spațio-timpul, procedeu utilizat pe scară largă în tehnica contemporană. Deci nu e vorba de simple jocuri ale fanteziei poetice. Impresia filmică, obținută prin accelerare sau cu încetinitorul, este de netăgăduit :

„Și privesc... Codrii de secoli, oceane de popoare
Se întorc cu repejune ca gîndirile ce zboară

Scanned with OKEN Scanner

Și icoanele-s în luptă — eu privesc și tot privesc
La vo piatră ce înseamnă a istoriei hotară.
Unde lumea în căi nouă, după nou cîntar măsoară —
Acolo îmi place roata cîte-o clipă s-o opresc !"

Istoria Egiptului este citită în „oglinda galben-clară" a Nilului ; în turnul hyperionic, magul se adîncește în „oglinda de aur", descifrînd tainele „semnului întors" și ale întregului univers :

„Magul privea pe gînduri în oglinda lui de aur,
Unde-a cerului mii stele ca-ntr-un centru se adun.
El în mic privește-acolo căile lor tăinuite
Și c-un ac el zugrăvește cărăușile găsite —
A aflat șîmburul lumii, tot ce-i drept frumos și bun."

Se ivește apoi Grecia renăscută din oglinda mării :

„Mai albastră decît cerul, purtînd soarele pe față,
Ea reflectă-n lumea-i clară toată Grecia măreață."

Dacia crește din oglinda Dunării, din rîurile ei și e multiplicată chiar și de „oglinda diamantină" a gîndacilor și fluturilor :

„Curcubău sunt a lor aripi și oglindă diamantină,
Ce reflectă-n ele lumea înflorită din grădină,"

Iată și fluviul pe care călătorește Dochia :

„Iară fluviul care taie infinit-acea grădină
Desfășoară-n largi oglinde a lui apă cristalină,
Insulele, ce le poartă, în adîncu-i nasc și pier ;
Pe oglinzile-i mărețe, ale stelelor icoane
Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane,
Că uitîndu-te în fluviu pari a te uita în ceri".

Întreaga strălucire a raiului dac e specular :

„Prin pădurile de basme trece fluviul cîntării.
Cîteodată între codri el s-adună, ca a mării
Mare-oglindă, de stînci negre și de munți împiedecat
Și-un gigantic lac formează, într-a cărui sîn de soare
Curge aurul tot al zilei și îl împle de splendoare,
De poți număra în fundu-i tot argintul adunat."

Scanned with OKEN Scanner

Călătoria Dochiei continuă :

„Luntrea cea de lebezi trasă mai departe, mai departe
Fuge pe-albele oglinde ale apei ce se-mparte
Sub a luntrei plisc de cedru în lungi brazde de argint —“

Muntele („jumătate-n lume — jumătate-n infinit“) domină orizontul, fiind un nou labirint care duce prin „poarta mare“ în văi, cîmpii, păduri și-n mii de rîuri reflectante :

„Și-n cîmpii unde mii rîuri s-argintesc plane ș-adînci.“

Urmează ferestre cu „Mreje lungi de aur rumân“, aerul „de diamant“, alte „fluvii de briliant“, „ferești de aur d-Ofir, cu oglinzi de diamant“, „lacuri limpezi“, „diamantoasă fină de paingăn pînză“ și miile de „oglinde de pe muri și din plafond“ care amplifică infinit frumusețea Dochiei :

„Astfel trece ea frumoasă, cu-a ei brațe sclipitoare,
Reflectată-n mii oglinde de pe muri și din plafond“.

Totul culminează cu marea încleștare dintre daci și romani, descompunere spectrală, proteică, ducînd către moarte. Cosmogonia *„Scrisorii I“* se repetă în sociogonie :

„Căci prin noaptea unei lumi în bătălie
Lin lucește-eterna pace, *luminos și mîndru țel.“*

S-ar putea trage concluzia de aici că Eimnescu e stăpînit exclusiv de hegemonia ochiului. Dar labirintul lui se singularizează prin aceea că e deopotrivă spațial și sonor, sau și subvizual și subsonor. De unde și *legănarea fără vînt* și acel „ș-ai s-auzi cum iarba crește“. Fuziunea dintre vizual și auditiv (spațiu-timp) e atît de obsesivă la Eminescu, încît, oriunde apare oglinda, e de neconceput fără *ecouri*. Ne aflăm în fața unui Narcis „aberant“, desigur, un Narcis căutător de ecouri în oglindă. Cînd geniul lui Góngora crea pentru prima oară un asemenea Narcis, specialiștii s-au văzut puși în încurcătură, o contradicție menită să le dea bătaie de cap :

„Sfinx plin de locvacitate cutezătoare,
Care în timpurile noastre îl mînă pe Narcis
Să solicite Ecourile, să disprețuiască fîntînile.“ [17]

Eminescu va căuta Ecourile fără a dispreţui *fîntînile*. Mai mult, înfrăţirea ecourilor nu e posibilă fără înfrăţirea fîntînilor-oglinzi. Postuma „*Ecò*“ e doar un exemplu în care mitul e direct implicat în convergenţa Narcis-Echo. Labirintul e prezent şi aici prin întîlnirea mai multor suprafeţe-oglinzi (fereastra, murii, marea, dome de nouri luminate de lună, poarta prin frunze), toate adunînd „dulcea vibrare de strune“ şi „toată viaţa lui, tot ce-a cules / Din unde, din munte / din vale, / Tot sufletu-i june, tot scumpu-i eres / Alunecă-n cîntecu-i moale / Ş-al coardelor grai, / Frumos ca din rai, / Amestecă-n vorbe de miere / Durere.“

Amplificarea ecourilor în *armonie*, în lbirint (Proust visa şi el să-i fie opera o catedrală sonoră), atinge performanţe unice în „*Memento mori*“ (aspect asupra căruia vom reveni).

Înainte de toate vom sublinia bogăţia structurală a labirintului de oglinzi eminescian, singular, credem în poezia universală.

C. STRUCTURA LABIRINTULUI. Trecerea în revistă pe care ne-o propunem vizează, îndeobşte, suprafeţele reflectante propriu-zise, fără a ne asuma pretenţia exhaustivităţii şi lăsînd la o parte oglinzile *incifrate*, izomorfii subtile ale oglinzii de aur. Ele vor face obiectul unor capitole separate.

C. 1. Narcisismul feminin. Presupune o variantă clasică a oglinzii, izvorîtă din simetria P, cu certe atribute subiective şi care, în ipostaza feminină, e o permanenţă a barocului, după opinia unor cercetători precum Edgar Papu. Un fericit exemplu al complexului Narcis feminizat în literatura română e poezia „*La oglindă*“ de George Coşbuc. La Eminescu, criza narcisică feminină apare în „*Călin*“, într-un spirit foarte apropiat de cel coşbucian :

„Fiecare cum i-e vrerea, despre fete samă deie-şi
Dar ea seamănă celora îndrăgiţi de singuri ei-şi.
Şi Narcis văzîndu-şi faţa în oglinda sa, izvorul,
Singur fuse îndrăgitul, singur el îndrăgitorul.
Şi de s-ar putea pe dînsa cineva ca să o prindă,

Scanned with OKEN Scanner

Cînd cu ochii mari, sălbatici, se privește în oglindă,
Subțiindu-și gura mică și chemîndu-se pe nume
Și fiindu-și sie dragă cum nu-i este nime-n lume,
Atunci el cu o privire nălucirea iar discoasă
Cum că ea — frumoasa fată — a ghicit că e frumoasă.“

Este vorba totuși de un narcisism al *alterității*: „E temeiul că acestea fericit pe *el* îl fac / Și mi-s dragă mie însămi pentru că-i sunt dragă lui.“

Femeia cunoaște și gustul labirintului de oglinzi (vezi Dochia, în *„Memento mori“*), multiplicarea frumuseții în sensul unei simetrii conjugate: „— Ai sfîrșit palatul tău cel nou? întrebă ea. Cu odăi frumoase îmbrăcate-n mătase roșie, cu oglinzi nalte de șapte coți în care să mă văd goală din creștet pîn-în călcîie... Da, goală, albă ca omătul în acele sale îmbrăcate în purpură domnească. Nu-s eu floarea ta de zăpadă, Ștefane?“ *(Iconostas și fragmentarium)*. Sau reveria în izvorul-oglindă:

„Se întreabă trist izvorul:
— Unde mi-i crăiasa oare?
Părul moale despletindu-și,
Fața-n apa mea privindu-și,
Să m-atingă visătoare
Cu piciorul?“
(Freamăt de codru)

Este plină de mister răsturnarea aceasta de perspectivă: oglinda visînd chipul femeii. Aidoma, marea este aceea care vede chipul femeii pentru ca femeia să zărească în adîncuri *idealul*:

„Blonda Lid-amor gîndește.
Marea vede chipu-i pal
Și-n adîncu-i zugrăvește
Prin ruini un ideal.“
(Lida)

C. 2. *Strălucirea barocă.* Narcisismul baroc este prin excelență al spațialității exterioare. Labirintul slujește acum unui spectacol al multiplicării imaginilor, joc de oglinzi declanșînd prin aceasta reveria acvatică. Sînt cu-

Scanned with OKEN Scanner

noscute feeriile speculare la Félibien, Doamna de Scudéry, Le Laboureur etc. La Eminescu, deși domină narcisismul cosmic, nu lipsește mirajul baroc asimilat și viziunii romantice. Ne limităm la un singur exemplu :

„Pe drumuri
Cireși în floare scutură zăpada
Trandafirie a-nfloririi lor,
Vîntul le mînă, văluros le naltă,
Și sălcii sfinte mișcă a lor frunză
De-argint deasupra apei și se oglindează
În fundul ei — astfel încît se pare
Că din aceeași rădăcină crește
O insulă în sus și una-n jos.
Și nu-i nimică în aceste ramuri :
Dintr-un copac într-altul numai țes
Painjini de smarald painjinișul
Cel rar de diamant — și greieri cîntă,
Ca orologii aruncate-n iarbă.
Și peste rîul mare, de pe-un vîrf
De arbore antic țesut-au ei
Un pod din pînza lor diamantoasă,
Legîndu-l dincolo de lați copaci.
Prin podul străveziu și clar străbate
A lunei rază și-nverzește rîul
Cu miile lui unde, ca-ntr-o mîndră
Nemaivăzută feerie.“
(Miradoniz)

C. 3. Oglinda magică. Maestrul incontestabil al oglinzii magice este E. T. A. Hoffmann. Virtuțile magiei speculare sînt de origine folclorică și mitică și au direcționat în literatura cultă activitatea unor artiști subtili și viguroși de la E. T. A. Hoffmann pînă la Mihail Bulgakov și Massimo Bontempelli. Criticii români au identificat existența magiei speculare și la Eminescu. Poetul abordează motivul din perspectivă folclorică, dar dîndu-i sensuri inedite. Copila din *„Crăiasa din povești“* visează pe malul lacului precum „blonda Lidă“, aruncînd trandafiri vrăjiți în „unda fermecată“ spre a vedea chipul iubit :

Scanned with OKEN Scanner

„Ca să vad-un chip, se uită
Cum aleargă apa-n cercuri.
Căci vrăjit de mult e lacul
De-un cuvînt al sfintei Miercuri.“

Tulburătoare e aici joaca undelor, alt mod de multiplicare a oglinzilor. Tulburarea undelor sporește puterea reveriei și scoate la suprafață chipul din adîncuri :

„Ca să iasă chipu-n față,
Trandafiri aruncă tineri,
Căci vrăjiți sunt trandafirii
De-un cuvînt al sfintei Vineri“.

Astfel, eminesciana oglindă magică nu-i decît o subtilă inserție a oglinzii totale, căci, *divergente* pe lac, undele provocate sînt *convergente* în a doua oglindă — *ochiul* femeii în care *se adună* „toate basmele“ :

„Ea se uită... Păru-i galben,
Fața ei lucesc în lună,
Iar în ochii ei albaștri
Toate basmele s-adună.“

C. 4. Dublul. Este una dintre cele mai apropiate ipostaze de mitul narcisic originar, acea *sosie* care i-a fascinat pe Plaut, pe Molière, Edgar Poe, Dostoievski etc. La Eminescu apar ambele forme de dedublare implicate în simetriile P și C. Dedublarea e prezentă atît în proze (*„Ioan Vestimie“* etc.), cît și în poezie :

„Prin tristul zgomot se arată,
Încet, sub văl, un chip ca-n somn,
Cu o făclie-n mîna-i slabă —
În albă mantie de domn.

Și ochii mei în cap îngheață
Și spaima-mi seacă glasul meu.
Eu îi rup vălul de pe față...
Tresar — încremenesc — sînt eu.“
(Vis)

Dar și în această poezie se remarcă asocierea oglinzilor : *rîul* („Pluteam pe-un rîu.“), *visul* („Ce vis ciudat avui...“), *dublul*.

Scanned with OKEN Scanner

C. 5. *Spargerea oglinzii.* Variantă a negării dublului, spargerea oglinzii este, în fapt, o formă a frustrării de oglindă, ca obsesie a unei simetrii întoarse, aberante, menită a zdruncina iluzia parității. Celebră, în acest sens, este proza lui Edgar Poe „*William Wilson*". În „*Gemenii*" lui Eminescu se adaugă un suflu dostoievskian, în același timp :

„Prin salele pustie un om în neagră haină
Temîndu-se de pașii, se strecură în taină.
Sub mantia lui lungă ascunde un pumnar,
Tot îndărăt privește cu spaimă și amar.
El rîde... Se repede spre umbra-i... umbra-i sare.
Din dreptul unor ziduri, încet ea iar apare...
— O, Sarmis, luptă lungă, grozavă e-ntre noi !
Ce fugi ? Ce fugi ? Nu vezi tu la luptă că te chem ?
Nu crede cum că tremur, nu crede că mă tem !
Și-atuncea iar răsare și fața-i albă piere,
Și ochiul fix se uită cu spaimă și durere :
«O, inima mea lașă, de ce-nlemnești în sîn,
Sfîrșește ! Și pumnarul îmi scap — acum din mîni...
Dar îl voi strînge bine... Stai... Stai, nebun mișel»
— Lovește crud o dată și cade mort — Brigbel".

Spargerea oglinzii este asimilată de timpuriu cu imaginea morții (*„Mortua est !)* și extinsă încă de pe acum la prăbușirea sorilor — „prăzi trecătoare a morții eterne..." *Spargerea bolții* (oglindă cosmică) este de un vizionarism acut :

„Se poate ca bolta de sus să se spargă,
Să cadă nimicul cu noaptea lui largă,
Să văd cerul negru că lumile-și cerne
Ca prăzi trecătoare *a morții* eterne..."

În felul lui, Eminescu propune un *„Nou anotimp în infern"*, fără nimic rimbaldian. Și totuși e vorba de o altă ipostază a „dereglării simțurilor", căci sensul negentropic al vizionarismului eminescian e complinit de o entropie generală (moartea eternă), care e și a simțurilor. *„Melancolie"* este capodopera acestui vizionarism întors, al prăbușirii, al oglinzilor sparte. Prin „ferestre sparte", se scurg în agonie ecoul, țiuitul de vînt, strigătul de cucuvaie,

Scanned with OKEN Scanner

trosnetul clopotniței, torsul unui greier („un gînd fin și obscur"), cariul care toacă a moarte :

„Și prin ferestre sparte, prin uși țiuie vîntul —
Se pare că vrăjește și că-i auz cuvîntul —
Năuntrul ei pe stîlpii-i, pereți, iconostas,
Abia conture triste și umbre au rămas ;
Drept preot toarce-un greier un gînd fin și obscur,
Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur."

Spargerea oglinzii este *dereglarea simțurilor* pe care Eminescu o numește cu o sintagmă sinonimă — „organele sfărîmate". Dar poetul nostru înțelege ca pe o agonie finală această „dereglare", deși geniul mai găsește fo ța supremă a magmei poetice pure de dinaintea dezastrului :

„Și în gîndu-mi trece vîntul, capul arde pustiit,
Aspru, rece sună cîntul cel etern neisprăvit...
Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun ?
Ah ! organele-s sfărîmate și maestrul e nebun !"
(Scrisoarea IV)

Disimetria timpului este atunci maximă :

„Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri
Și niciodată n-or să vie iară",

Un „niciodată" la fel de enigmatic și infinit sfîșietor precum acel „Nevermore" al lui Poe, căzînd ca o prelungă cutremurare în bezna neființei :

„Pierdut e totu-n zarea tinereții
Și mută-i gura dulce-a altor vremuri,
Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec !"
(Trecut-au anii...)

C.6. Oglinda mată. Confină oglinzii sfărîmate e oglinda mată, ireflectantă, varietate la fel de modernă a frustrării de oglindă, ai cărei străluciți reprezentanți vor fi în literatura noastră Bacovia, Arghezi [18] etc. Reprezentativă este *„De cîte ori, iubito..."*, poemă în care oceanul își pierde virtuțile speculare obișnuite, devenind o gheață mată secundată de o lună *galbenă* (culoare bacoviană prin excelență !) — „o pată", într-o ambianță fără stele. De-

sincronizarea lumilor, a iubirii, ocupă o poziție centrală în astfel de poeme. O iubire pierdută e măsurată cu oglinda de gheață :

„De cîte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte,
Oceanul cel de gheață mi-apare înainte :
Pe bolta alburie o stea nu se arată,
Departe doar luna cea galbenă — o pată ;“

Ruperea simetriei este fericit incifrată în imaginea păsării *singure* care zboară deasupra oglinzii ireflectante :

„Iar peste mii de sloiuri de valuri repezite
O pasăre plutește cu aripi ostenite,
Pe cînd a ei pereche nainte tot s-a dus
C-un pîlc întreg de păsări, pierzîndu-se-n apus.“

Aceeași însingurare infinită pe linia necruțătoare a timpului disimetric :

„Sîntem tot mai departe deolaltă amîndoi,
Din ce în ce mai singur mă-ntunec și îngheț,
Cînd tu te pierzi în zarea eternei dimineți.“

Și totuși în punctul terminus, acela al atingerii morții, se întîmplă în lumea eminesciană întotdeauna o cucerire secretă a oglinzii totale, de obicei, printr-o regresiune într-un alt tip de oglindă visul, moartea, basmul etc. Ceea ce se petrece și cu pasărea care și-a pierdut perechea :

„Nici rău nu-i pare-acuma, nici bine nu... ea moare,
Visîndu-se-ntr-o clipă cu anii înapoi.“

Este paradoxul suprapunerii (eșuate ?) a punctului de plecare cu acela de sosire în nașterea și moartea universului.

C.7. *Eroarea lui Narcis.* În definitiv, este condiția însăși a lui Narcis. Căzînd în eroarea desăvîrșirii proprii, el alege, în fapt, soarta nefericitei Echo. Vrînd să se sustragă timpului (Echo), Narcis i se abandonează într-un fel de neînțeles pentru dînsul. Eminescu are o excepțională intuiție în acest sens cînd alege o oglindă dintre cele mai insolite — timpul însuși. În fața unei asemenea oglinzi

Scanned with OKEN Scanner

poetul întinde brațele (gest tipic de Narcis) să-și cuprindă cealaltă jumătate — iubita :

„Din valurile vremii, iubita mea răsai
Cu brațele de marmur, cu părul lung, bălai —
Și fața străvezie ca fața albei ceri
Slăbită e de umbra duioaselor dureri !
Cu zîmbetul tău dulce tu mîngîi ochii mei,
Femeie între stele și stea între femei
Și întorcîndu-ți fața spre umărul tău stîng,
În ochii fericirii mă uit pierdut și plîng.
. . . . . .
Dar vai, un chip aievea nu ești, astfel de treci
Și umbra ta se pierde în negurile reci,
De mă găsesc iar singur cu brațele în jos
În trista amintire a visului frumos...
Zadarnic după umbra ta dulce le întind :
Din valurile vremii nu pot să te cuprind.“

(Din valurile vremii...)

Rareori în literatura lumii asimilarea lui Narcis cu Echo a dat o expresie mai adîncă durerii, acel *farmec dureros* atît de specific eminescian și atît de inimitabil.

C.8. *Timpul-oglindă.* Disimetria trecerii este însă complinită la nivelul întregului de simetria temporală. Gîndirea mitică a intuit situația prin imaginea celor două fețe ale lui Ianus. Eminescu asimilează mitul la propria sa viziune :

„Viitorul și trecutul
Sunt a filei două fețe
Vede-n capăt începutul
Cine știe să le-nvețe ;
Tot ce-a fost ori o să fie
În prezent le-avem pe toate.“

(Glossă)

Viitorul nu este decît *umbra* trecutului, or, *umbra* este termen al dedublării : „trecutului marmură — prezentului Dumnezeu, viitorului umbră...“ [19] Motivația cunoașterii viitorului prin trecut cade acum cît se poate de firesc : „Vrei viitorul a-l cunoaște ? / Te întoarce spre trecut.“

Scanned with OKEN Scanner

Simetria temporală este o realitate frecventă la romantici. În sensul simultaneității. Cel mai apropiat de Eminescu este Novalis. În Paralipomena la *„Heinrich von Ofterdingen"*, găsim următoarea însemnare : „Ochiul singur este *spațial* — celelalte simțuri sînt toate temporale". [20] Ceea ce ne face să credem că Novalis a trăit simultaneitatea timpului fără a intui spațializarea lui după legea oglinzii. Se poate, firește, să ne înșelăm.

Dîra prezentului-oglindă este *lumina,* chestiune care l-a preocupat insistent pe Eminescu, avînd revelația dialecticii timp-lumină. G. Munteanu a relevat o însemnare „obscură" a poetului, care atestă luciditatea științifică a viziunii eminesciane : „duși de razele de soare ce se-mpiedică de noi". [21]

Relația timp-lumină înseamnă înțelegerea dublei naturi a luminii — corpuscular-ondulatorie, cu alte cuvinte, fuziunea spațio-timpului :

„Și căi de mii de ani treceau
În tot atîtea clipe".

Capacitatea luminii de a fi simultan și dinamic corpusculară și ondulatorie îi conferă privilegiul oglinzii totale. Devine tulburătoare intenția poetului de a-și intitula proiectatul volum *„Lumină de lună"*, titlu găsit de unii prea romanțios. Lumina „se-mpiedică de noi" transformîndune în oglinzi. Iar natura timpului e ondulatorie :

„Cîntarea ? Cea mai înaltă și cea mai îndrăzneață
Nu e decît răsunet la vocea cea măreață
A undelor teribili, înalte, zgomotoase
A unui rîu, ce nu-l vezi. — Sunt undele de timp *(s.n.)*
Ce viitoru-aduce, spre-a le mîna-n trecut".

(Andrei Mureșanu)

Dacă viitorul și trecutul sînt ondulatorii, prezentul pare a fi „corpuscular" (spațiul punctului primordial îi rămîne poetului necunoscut, și nu numai lui !) :

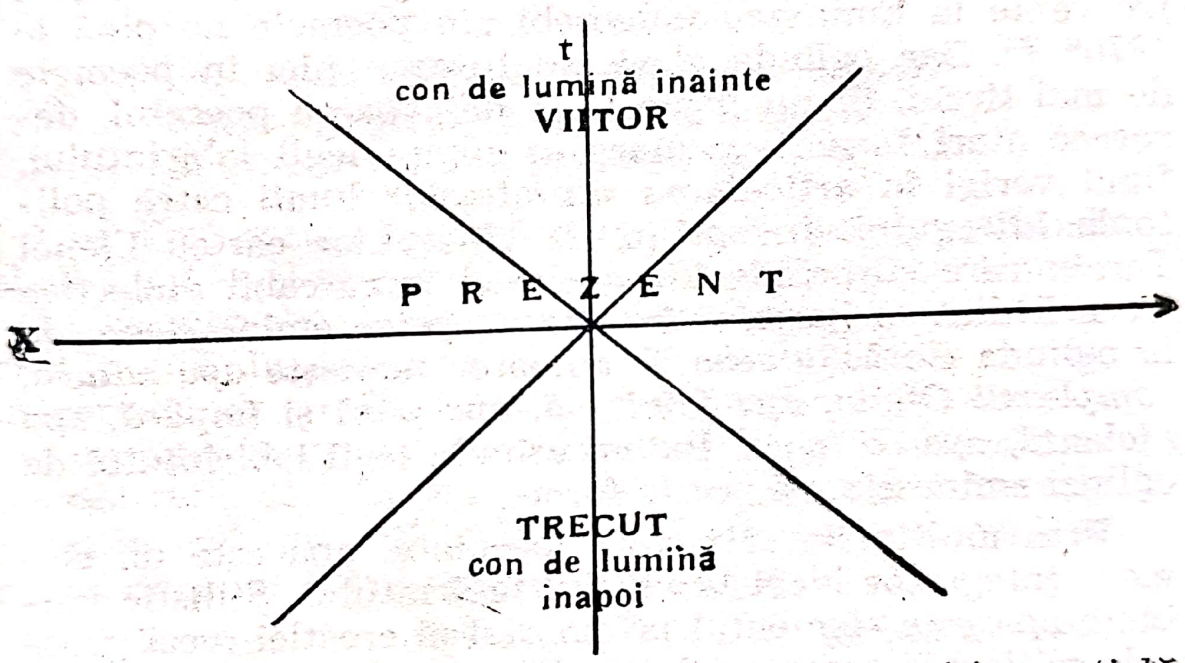
„Dar pîrghia *aceea, ce desfăcînd tenebre,*
Ridică viitorul — puterea care toarce
Al vremii fir — aceea îmi e necunoscută."

(Idem)

Scanned with OKEN Scanner

Într-adevăr, singurul care este etern e *prezentul,* dar tocmai el rămîne de neatins, deşi e suprafaţa de incidenţă a trecutului cu viitorul. Fizica modernă a stabilit că propagarea oricărui efect în tripleta trecut-prezent-viitor se raportează la viteza limită cunoscută în univers — lumina : „Pentru un eveniment E în punctul de univers (x_1,t_1) — scrie Peter Mittelstaedt — viitorul constă din toate evenimentele care l-au putut influenţa pe E. Prezentul cuprinde atunci toate acele evenimente asupra cărora nu are vreo influenţă şi nici nu poate fi influenţat de ele". [22)]

Concluzia e că poziţiile de tip spaţial alcătuiesc prezentul. Reproducem o schiţă sugestivă :



Faptul remarcabil e că Eminescu are intuiţia *spaţială* a prezentului. Oglinda timpului este suprafaţa care desparte viitorul de trecut („a filei două feţe"). Probabil nu întîmplător Mircea Herivan găsea strofa a cincea din „Glosă" nucleul poemei şi „impresionantă pentru modernitatea gîndirii eminesciene." [23)]

C.9. Narcisismul cosmic. Oglinda cosmică este de sorginte romantică, dar cu izvoare şi în baroc. G. Bachelard vorbea de un narcisism cosmic la Shelley. E, desigur, o permanenţă a literaturii europene în care trebuie să includem şi mari poeţi români precum Eminescu şi L. Blaga.

Elena Tacciu acordă un spaţiu important chestiunii în capitolul *„Apa clară. Oglinda. Complexul lebedei"*. Fă-

cînd observația că G. Bachelard considera apele clare, strălucitoare (deci de nuanță barocă) drept apanajul poeților de mîna a doua, autoarea sublinia faptul că Eminescu scapă de o asemenea acuzație deoarece oglinda clară acvatică se asociază „invocării în oglinzi magice". [24] Cu aceasta, Elena Tacciu sesizează, de fapt, intrarea în labirint. Totuși credem că opinia lui G. Bachelard este exagerată. Există mari poeți ai oglinzii pure și e suficient să-i reamintim pe Mallarmé sau I. Barbu. Altminteri, filosoful reveriei considera apa „ochi al pămîntului", ca și L. Blaga pentru care lacurile sînt veritabile telescoape de cucerit universul : „Dacă am vedea cu lacurile..." [25]

Elena Tacciu remarca faptul că apele clare sînt mai frecvente la Eminescu îndeosebi „în poemele de pînă la 1870". [26] Dar oglinda clară nu lipsește nici în poemele de mai tîrziu. Și nu poate fi în defavoarea poetului, deoarece atari forme speculare se supun legii labirintului, fiind verigi în articularea suprafețelor lumii către polifonia întregului. În sprijin ne vine chiar cartea Elenei Tacciu care surprinde într-un mod remarcabil dialectica trecerii dintr-o ipostază în alta a apelor eminesciene, de la oglinda clară, la ceea ce autoarea numește *apa adîncă, complexul Ofelia, apa feminină, apa pură* și *impură, apa violentă, apa ca logos*. Putem asimila legii labirintului de oglinzi eminescian și aceste forme.

Prin multiplele ei virtuți speculare, apa este un element integrator ideal la nivelul labirintului. Stilistic vorbind, apa este elementul primordial al creației (vezi genezele mitice) și toate celelalte elemente îi sînt, într-un fel, subordonate, inclusiv focul care ocupă o poziție singulară, în același timp, ca *energie*. Dacă Eminescu ar fi fost pus în situația de a prefera unul dintre cele patru elemente, el n-ar fi ales nici aerul, nici pămîntul, ci pe toate — adică *apa*, ceea ce și face într-o notă din manuscrisul „*Mira*" : „S-ar putea dar ca lumea toată să fie compusă din elementele apei recte din apă după cum zicea un filosof grec." [27]

Narcis filosofînd n-ar putea face o alegere mai bună. De aceea, geniul lui Narcis e pus la încercare tocmai în fața celorlalte elemente, silindu-l la imboldul de a le alchimiza în apă-oglindă. Numai în acest sens Bachelard

Scanned with OKEN Scanner

are dreptate — apa clară e la îndemîna oricui, poate și în măsura în care ea trimite la o simetrie relativ simplă — cea a parității :

„Dunărea lucie-ntinsă ca oglinda-n fund visează
Ceru-ntreg cu-a lui albastru, cu-a lui stele luminoase
Și în fundu(-i) un alt spațiu — adînc, stelos
Astfel că plutind pe dînsa te întrebi unde e ce(rul) ?
E-n albastra înălțime unde und(oie eternul ?)
E în Dunărea adîncă ? Stele sus și st(ele jos).“ [28]

La Eminescu însă nu e vorba de o simetrie statică, fiindcă narcisismul cosmic e asimilat lui Proteu (adică labirintului). Chiar cînd e vorba de contemplarea propriului chip :

„El chipul își vede în mii de răsfrîngeri
S-așa-mpopulează cu fețe de îngeri
El singur o lume întreagă în mare.“ [29]

Apoi Eminescu apreciază drept reale, poetic vorbind, ambele lumi — și cea de deasupra, și cea din adînc. Unde-i cerul ? se întreabă : „E-n albastra înălțime unde und(oie eterul ?) / E în Dunărea adîncă ?“ Ambiguitate trăită, bunăoară, și de un Th. Gautier (poet confin în unele privințe cu Eminescu), în fața celor două Veneții — cea reală și cea reflectată în mare : „Est-ce l'eau qui reflète le ciel ou le ciel qui reflète l'eau ? L'oeil hésite et tout se confond dans un éblouisement général.“ [30]

Dacă barocul secolului al XVII-lea se încîntă de peisajul reflectat în sensul unei fantezii ludice, pentru ca la prima adiere de vînt să fie pulverizat în neant, romanticii — stabilea Jean Rousset — înclină spre misterul lumii din apă. Comentînd fantezia specular ă a lui Gautier sau Hoffmann, criticul francez conchide : „E limpede că poetul aderă fără rezerve la peisajul vizionar.“ [31]

Și la Eminescu e o adeziune la lumea reflectată, dar în sensul și al unei *întregiri*. Ceea ce vedem în cer e numai o „jumătate a lumii“, or, imaginea din oglindă completează *ceea ce nu se vede*. Lumea reală e prezentul ; cea specular ă — trecutul și viitorul. Dar, în fapt, crede Eminescu, toate sînt *reale*. De aceea, poetul apelează la

Scanned with OKEN Scanner

călătoria în oglinzi spre a readuce la suprafață lumile care *nu se văd și nu se aud*. Altminteri, preferința pentru peisajul sau universul vizionar (cele reflectate) constituie nu numai norma romantismului, ci și a narcisismului simbolist, cu prelungire în poezia pură modernă (faimoasa „derealizare a realului"). Tocmai în acest punct se desparte vizionarismul eminescian de cel romantic și simbolist, deși e greu de trasat o limpede linie de demarcație. Legea oglinzii face posibilă coincidența vieții cu a morții (citește — a prezentului cu trecutul și viitorul) :

„Un minut dacă te-ai pierde,
Tu, măcar,
Sub noianul mării verde
Și amar,
Colo-n umeda-i pustie,
Ca-n sicriu,
Te-ai simți pe vecinicie
Mort de viu."
(Cînd privești oglinda mării)

În domele mării (noi labirinturi) se ascund lumile apuse. Acolo trăiesc „zeii vechi și mîndri ai Valhalei" *(Odin și Poetul)* ca și zeii Daciei. Dar și ceea ce este mai profund în om, coborînd în zonele subconștientului.

C.10. *Oglinda sufletului.* De aceea, reveria specular ă e o întregire a umanului. Eminescu a înțeles că reflexia în oglindă exprimă esența cunoașterii, relația dintre *eu* și *tu*. Alain Guillermou găsea, pe bună dreptate, extraordinar acest vers din *„Călin — file din poveste"* :

„Dar de seci întreg izvorul, atunci cum o să te văd ?"

Nu întîmplător motto-ul poemului este un *Gazel*, în care iubitul sosește și așează în fața iubitei oglinda, spre a se cunoaşte pe sine însăși :

„Și în fața ta frumoasă
O să ție o oglindă,
Să te vezi pe tine însăți
Visătoare, surîzîndă."

Dacă la romantici va domina *oglinda sufletului*, simbolismul va înclina din ce în ce mai mult balanța către

Scanned with OKEN Scanner

purificarea spirituală („le miroir mental“, cum a numit-o Jean Rousset). André Gide, în al său *„Traité du Narcisse“* (1891) al perioadei simboliste, vorbea de o lume a proiecției pure a eului, în care granița dintre vizibil și invizibil este ștearsă. Se recunoaște ușor aici impresionismul picturii. Dealtfel, Gide se visa pictor impresionist în tinerețe și aspirația va lăsa urme și în proza maturității. Încețoșarea reflectantă e prezentă și la romantici, la Hoffmann, Jean Paul, Lamartine, Chateaubriand, la romantic-parnasianul Gautier, la Poe etc. Peisajele nocturne, fantasmele, infinitul apelor și al cerului („l'éther célèste“, „un temps de prestige et d'oubli“ — Senancour, „Obermann“), toate echivalînd cu o ieșire din lumea comună sînt, după o binecunoscută sintagmă, „stări de suflet“, semne ale oglinzii interioare.

Căutîndu-și iubirea, eul eminescian ajungea adesea la „oglinda sufletului“. Iubita n-a existat poate niciodată, fiind fantasma unui chip existent doar în propriul eu :

„O văd adesea steauă radioasă
'N-oglinda sufletului meu — o zeie —
Ș-a ei privire-asupra mea se lasă :

De înger suflet, chipul de femeie :
În visul vieții ei la sfînt surîde
Și mă-namor de-oricare-a ei idee,

Cînd lumea-amar de visu-acesta rîde :
Nu e femeia ce crezi tu, nebune,
Și chipul care inima-ți l-închide

Nu este-n lume. Cine-atunci mi-o spune
Unde e îngerul cu-aripi senine,
A sufletului meu scumpă minune ?

Ea n-a fost niciodată... doar în tine
De-a fost vreodată ea, de mult e moartă,
Astfel de chip o dată-*n lume vine.“*
(Care-i amorul meu în astă lume)

E melancolia privirii (subtil analizată de Andrei Pleșu), deplasarea către „umbră“. De aceea, femeia este „pro-

totipul îngerilor din senin", „umbra frumuseții cei eterne pe pămînt", adevăr care constituie, după cum am amintit, suportul noii teorii a limbajului a lui Lacan. Strania fascinație a *formei* în iubire este domeniul în care Eminescu a excelat, reflex al jocului specular în labirint. Și Eminescu descoperă *adevărul* acolo unde alții vedeau o părăsire a realului.

Relația dintre *eu* și *chipul iubitei* reapare în postuma „*Care-o fi în lume...*"

„Unde o să-l caut, mare Dumnezeu...
Poate-i vo fantasm-a sufletului meu ?"

Răspunsul nu e în favoarea *fantasmei,* dimpotrivă, imaginea femeii sălășluiește cu adevărat în eul profund :

„Ba nu, nu ! Oglinda sufletului meu
Îmi arat-adesea dulce chipul său,

„Căci oglinda-i rece îmi arat-o zeie
Cu suflet de înger, cu chip de femeie,

Dulce și iubită, sîntă și frumoasă,
Vergină curată, steauă radioasă,

Și să mă iubească, s-o iubesc și eu,
Să-i închin viața sufletului meu."

Romanticul nu propune o lume *ireală*, ci doar „ireală" din perspectiva experienței empirice, utilitariste :

„De ce rîde lumea ? Ce rîde și spune ?
— Femeia nu este ce crezi tu, nebune."

Evazionismul romantic aparține romantismului convențional. Dar la fel de bine pozitivismul și scientismul sînt forme ale evaziunii din realitate. În cunoașterea totală, lumea considerată „aievea" pare „cu neputință" și, dimpotrivă, singura reală este cea „gîndită" :

„Atunci lumea cea gîndită pentru noi avea ființă,
Și, din contra, cea aievea ne părea cu neputință".

Răsturnarea acestui adevăr apare limpede oricărei „inime oneste", nu și lumii comune, alienate :

Scanned with OKEN Scanner

„Iar în lumea cea comună a visa e un pericul,
Căci de ai cumva iluzii, ești pierdut și ești ridicul.“

De unde și paradoxul eminescian că „adevărul“ este principala piedică în calea *adevărului*.

C.11. *Narcisismul lingvistic*. Expurgarea inimii din creație în favoarea supremei lucidități („miroir mental“) merge, cu simboliștii, pînă la *oglinda glacială*, „oglinda absentă“, și, în ultimă instanță, la ceea ce vom numi narcisismul lingvistic al cărui maestru inegalabil rămîne Mallarmé. Reamintim, dealtfel, că Lacan va demonstra că limbajul însuși este creația *stadiului oglinzii*. Mallarmé împinge faptul pînă la ultimele consecințe. În scrisoarea din 18 iulie 1868 către Cazalis, poetul nota : „Sensul — dacă în genere poemul are un sens — e evocat printr-o oglindire lăuntrică a cuvintelor înseși.“ Efectul este magia cuvintelor care, în definitiv, este o dimensiune — și nu cea din urmă — a oricărei mari poezii. Cunoaștem relația lui Eminescu cu conceptul de *magie a cuvîntului*. Vrem a mai preciza că de timpuriu poetul trăiește o adevărată voluptate narcisică a cuvîntului poetic. În fața limbii ca un „fagure de miere“, poetul se cufundă în oglinda visărilor :

„Cînd privesc zilele de-aur a scripturelor române,
Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine.“

Suprapunerea, însă, a „complexului Lear“ peste experiența narcisismului lingvistic atestă, totodată, complexitatea experienței eminesciene în comparație cu contemporanii săi.

C. 12. Oglinda tulbure. Labirintul eminescian ne oferă surpriza unor forme variate ale oglinzii ireflectante sau încifrate, într-o mișcare dialectică inepuizabilă. Barocul a utilizat mișcarea apelor pentru a sublinia precaritatea soartei omului și jocul spectacolului imagistic. Ion Dumitrescu reia o discuție mai veche privitoare la sensurile stilistice ale mării în mișcare la Eminescu. L. Blaga spusese că Eminescu și-a structurat imaginea despre mare conform matricii stilistice a spațiului mioritic. Viziunea ondulatorie este forma aprioricâ a unui spațiu spiritual autohton. I. Dumitrescu se arată sceptic în fața oricărui

Scanned with OKEN Scanner

apriorism (inclusiv cel kantian care ar fi orientat viziunea poetului) și propune alte explicații. O nuanțare psihanalitică îl determină pe autor să scrie : „Eminescu n-a văzut marea. (Chiar dacă a văzut-o, asta s-a întîmplat, tîrziu, n.n.). I-a surprins însă substanța și vraja, întrucît pe planul reprezentărilor subconștiente dăduse roade fuziunea dintre lac și mare.“ [32] Marea ca metaforă s-ar fi născut din metafizica lui Schopenhauer, ne asigură același cercetător. O multitudine de sensuri dezleagă I. Dumitrescu în metafora mării. Ele întregesc, în felul lor, structura labirintului specular, deși autorul vorbește exclusiv de metaforă.

Oricum, în perspectiva oglinzii, marea nu este asimilată numai cu *lacul*, ci și cu alte suprafețe reflectante : ochii, lacrima, roua, izvorul, rîul, fluviul, pîrîul, oceanul etc. Unul dintre sensurile majore ale metaforei mării este *zădărnicia*. *Memento mori* ar fi integral „solidar cu *marea-metaforă a zădărniciei*“. [33] Afirmația este în mare parte adevărată, dar insuficientă, întrucît se ignoră tocmai dialectica specular care presupune *regresiuni* în alte oglinzi în vederea *armoniei totale* în pofida prezenței zădărniciei universale.

Cea dintîi ipostază a mării este aceea a oglinzii clare, a detașării, a privirii „rece-clare“ a geniului. Sub lumina lunii, marea e oglindă totală, închizînd în sine „O armonie care capăt n-are —“ *(Adînca mare...)*. Dar tot ea este distrugătoarea propriei armonii, imens *Memento mori*, cum bine a sesizat I. Dumitrescu :

„Dar mîni — ea falnică, cumplit turbează
Și mișcă lumea ei negru-măreață
Pe-ale ei mii și mii de nalte brațe
Ducînd peire — țări înmormîntează.“

Însă trecerea de la oglinda clară la aceea turbure (reflex al erorii lui Narcis) nu-i decît o formă a frustrării de oglindă pe care oceanul, de exemplu, încearcă s-o evite prin *revoltă*. Este o revoltă împotriva *norilor* care opresc lumina înlesnind frustrarea de simetrie. Oceanul înfuriat, paradoxal, apără cerul, adică oglinda clară :

Scanned with OKEN Scanner

„Cum oceànu-ntărîtat turbatu-i !
Răcnind înalță brațele-i spumate,
De nori s-acață,-n bolta lumei bate
Pînă furtuna-l reîmpinge-n patu-i.“

El e încredințat :

„Că bolta cea albastră e palatu-i ;
Cu-asalt s-o ia el vrea — ca pe-o cetate.“

Singure fulgerele (lumini făuritoare de oglinzi) îl înmoaie, înlesnind regresiunea în alte forme speculare — *povestea* și *visul*. Somnia îi redă oceanului bogăția tuturor lumilor :

„Rănit de fulgere, el se înmoaie
Și c-o poveste îl adoarme-o boare
Și-n vis — un cer în fundu-i se îndoaie.

Tot ce-a dorit în visul lui el are :
Tărie, stele, luna cea bălaie...
Dormind murmură — murmurînd tresare.“

După cum apele clare singure ar echivala cu un „naturalism“ narcisic, la fel apele tulburi par să nu aibă sens fără oglinda limpede. Se poate vorbi chiar de un soi de „masochism“ acvatic prefigurînd complexul frustrării de oglindă bacovian, care presupune implicit nevoia de oglindă — ca la un poet precum Sandu Tzigara-Samurcaș, autor al unei programatice poeme *În căutarea oglinzii* dintr-un volum nu mai puțin programatic (la modul estetic) intitulat *Oglindiri*. [34)]

Așa se explică de ce vom găsi la acest mare împătimit de armonie mărturii de-a dreptul surprinzătoare. Toma Nour spune : „Zile întregi cutreieram cîmpii pînă ce dădeam de rîu. Acolo, pe podul lui de lemn, mă uitam la valurile galbene cum zburau repezi cioroind, valuri tulburi și *neoglindoși* (s.n.) ca inima mea cea moartă. Apa limpede ca cristalul nu-mi plăcea — cînd dădeam însă de ea, începeam a o amesteca cu bastonul, pînă ce, turburată de pămîntul cel negru, era icoana vie a gîndurilor mele“. *(Geniu pustiu)*.

Scanned with OKEN Scanner

E un preludiu la ploile bacoviene, căutarea suprafețelor acvatice și telurice nereflectante. Cînd oglinda limpede e cerul, un stol de corbi întunecă ochii deveniți orbi ai poetului, semn al disimetriei :

„Din zare depărtată răsar-un stol de corbi,
Să-ntunece tot cerul pe ochii mei cei orbi,
Răsar-o vijelie din margini de pămînt,
Dînd pulberea-mi țărînii și inima-mi la vînt...“
(Despărțire)

Prezența *corbilor* și la Eminescu, și la Bacovia atestă stări de lucruri asemănătoare, chiar dacă uneltele stilului sînt altele. Într-o variantă la *Din străinătate*, datînd din 1865, atmosfera sfidării oglinzii clare se realizează prin gesturi și stări sufletești contradictorii, ca la Bacovia :

„Visam... Adesea fruntea-mi de-o stîncă răzămată.
Priveam uimit în rîul ce spumega amar
Și azvîrleam vro piatră în apa-nvolburată.
Rîdeam, cîntam degeaba — plîngeam chiar în zadar.“

Și Bacovia :

„Ascult privind un singur punct
Și gem, și plîng, și rîd în hî, în ha...“
(Amurg de toamnă)

Dar în vreme ce Bacovia duce pînă la paroxism „masochismul“ frustrării de oglindă, la Eminescu e vorba doar de un *moment* al trecerii prin labirint.

C. 13. Oglinda neagră. Geniul lui Arghezi a dus mai departe complexul frustrării de oglindă într-o direcție declarat antibarbiană, prin ceea ce am numit *oglinda neagră* sau *oarbă*, într-un eseu din *Convorbiri literare*.[35] Bacovia și Arghezi au sfidat narcisismul poeziei tradiționale. Dar în vreme ce primul se menține într-o agonie sufocantă, Arghezi este un pseudo-antinarcisiac, fiind un mare explorator în oglinzi negre (v. excelenta poemă *Între două nopți*). Eminescu asociază oglinda neagră cu intrarea în tărîmurile morții. O formă intermediară este

Scanned with OKEN Scanner

oglinda de gheață pe care deja am relevat-o. Iat-o asimilată complexului lebedei și morții :

„Și din chinuri ce mă-neacă
Eu sorb mirul cel curat
Cum o lebădă se pleacă,
Bînd din lacul înghețat.

Și cu moartea cea adîncă
Am schimbat al vieții gînd,
Am fost vultur pe o stîncă,
Sunt o cruce pe-un mormînt.“
(Ondina)

În *Povestea magului...*, oglinda neagră este semn al profunzimii cunoașterii, ca și la Arghezi. Se vorbește de „oglinda cea neagră, profundă și largă“. Este intrarea în adîncurile labirintului :

„Prin hala cea mare cu pasure line
Ei trec și prin bolte săpate-n granit
Și intră-ntr-o sală cu miroase plină
A murilor marmuri lucind ebenine
Ca negre oglinde de tuci lustruit.

Bătrînul în urmă-i el poarta o-nchide.
Adînc întuneric i-nconjur-atunci —
Pe masa cea mare încet el aprinde
Potirul albastru viorelei cei blînde,
Ea-aruncă-n negru-aer raze, vinete dungi.“

Oglinda neagră e prezentă în mai multe poeme *(Memento mori* etc.), dar capodopera acestui tip de oglindă este *Strigoii.* (Vezi cap. *Moartea).*

C. 14. Codrul-oglindă. Natura este pentru Eminescu un uriaș labirint de oglinzi. Nucleele acestui labirint sînt marea, lacul, muntele, codrul, fluviile etc. De la primele poezii presimte poetul structura labirintică a *codrului.* Codrul este „poetic labirint“ :

„Aș vrea să văd acuma natala mea vîlcioară
Scăldată în cristalul pîrăului de-argint,

Să văd ce eu atîta iubeam odinioară :
A codrului tenebră, poetic labirint ;“
(Din străinătate)

Între lacul-oglindă și codru există o solidaritate cosmică. Se întîmplă chiar ca lumea reflectată să nu mai fie cea din adînc, ci e amplificată la suprafață de lumina lunii :

„Și cu cît lumina-i dulce tot mai mult se lămurește
Cu-atît valurile apei, cu-atît țărmul parcă crește
Codrul pare tot mai mare, parcă vine mai aproape
De-mpreună cu-al lunei disc, stăpînitor de ape.“[36]

În varianta *Codrul* la poema *O, rămîi...*, codrul-oglindă-somnie face și mai evidentă starea labirintică :

„În povești, în întuneric
Mie-mi trebui tineri prinți,
Să se uite-adînc în ape
Cu ochi negri și cuminți“

Codrul-labirint găsește în basme chipuri precum codrii de aramă, pădurea de argint și de aur, toate asociate cu alte oglinzi — izvorul, lacul, balta *(Călin — file din poveste)*. Doma din munte sau din adîncul mării este acum *codrul-cetate :*

„Tu să știi, iubite frate,
Că nu-s codru ci cetate,
Dar de mult sunt fermecat
Și de somn întunecat,
Numai noaptea cînd sosește
Luna-n cer călătorește,
Umbra-mi toată mi-o petrece
Cu lumina ei cea rece,
O, atunci din corn îmi sună
Toți copacii împreună,
Sună jalnic frunza-n lună
Iară lumea mea s-adună,
Căci copac după copac
Toți deodată se desfac“.

(Mușatin și codrul)

Scanned with OKEN Scanner

Mijlocul domei-codru e străjuit de lac. „De fapt — scrie sugestiv Octavian Paler —, în adîncul labirintului e fîntîna în care s-a uitat Narcis“. [37] Deasupra acestei fîntîni, codrul se multiplică într-o „boltă-naltă“ împletită din vîrfuri de copaci :

„Și deodată vede că,
Apa i se-mpiedică
Și de stînci i se iezește
Ea s-adună și tot crește,
Se izbește-n mîndru lac,
Iar copacii umbră-i fac,
Iar stejari din mal în mal
Pe deasupra-i se prăval',
Vîrfuri sprijin deolaltă
Și îmi fac o boltă-naltă,
De vîrfuri ce se-mpletesc
Și în umbră stăpînesc.“

Trăinicia codrului vine din monumentalitatea sa specular cosmică :

„Ce mi-i vremea, cînd de veacuri
Stele-mi scînteie pe lacuri,
Că de-i vremea rea ori bună,
Vîntu-mi bate, frunza-mi sună ;
Și de-i vremea bună, rea,
Mie-mi curge Dunărea.“

(Revedere)

C. 15. Lacul. Scholie la apele-oglindă. Lacul este considerat un motiv romantic. La Miczewicz, în *Lacul vilelor,* e o imagine „pur contemplativă a lacului legendar“, după aprecierea lui D. Caracostea. Iar celebrul *Le lac* al lui Lamartine devine un prilej de meditație gravă asupra ireversibilității timpului, din care nu lipsește goetheana implorare a *clipei :*

„O, Timp, oprește-ți zborul !... Și voi, senine ceasuri
Opriți-vă-n-înduratul crug !
Lăsați-ne-ncîntarea acestor iuți popasuri
Din zilele cu har mai din belșug !“ [38]

Lacul eminescian are o funcție preponderent speculară. Iată o reflexie cu iz romantic, ipostaziere a apelor clare :

„Stă castelul singuratic, oglindindu-se în lacuri,
Iar în fundul apei clare doarme umbra lui de veacuri ;“
(Scrisoarea IV)

În unele lacuri „se alege“ chipul iubitei :

„De-al tău chip el se pătrunde,
Ca oglinda îl alege —
Ce privești zîmbind în unde ?
Ești frumoasă, se-nțelege.“
(Lăsa-ți lumea...)

E un fel de narcisism feminin trecut parcă în bărbat :

„În fereastra despre mare
Stă copila cea de crai —
Fundul mării, fundul mării
Fură chipul ei bălai.

Iar pescarul trece-n luntre —
Și în ape vecinic cată —
Fundul mării, fundul mării,
Ah ! de mult un chip i-arată.“
(În fereastra dinspre mare)

E o chemare a apelor la Eminescu de aceeași forță mirifică precum la Poe sau la H. Melville :

„Fundul mării, fundul mării
Mă atrage în adînc.“

Este, în definitiv, soarta lui Narcis. O condiție pe care Eminescu o transferă întregului univers :

„Luminiș de lîngă baltă,
Care-n trestia înaltă
Legănîndu-se din unde,
În adîncu-i se pătrunde
Și de lună și de soare
Și de păsări călătoare,
Și de lună și de stele
Și de zbor de rîndunele

Scanned with OKEN Scanner

Și de chipul dragei mele.“
(La mijloc de codru...)

C. 16. Aerul-oglindă. Aerul are proprietăți reflectante pe care Eminescu le absoarbe în structura labirintului. În *Memento mori*, se vorbește chiar de „Marea aerului caldă“. Doma cu oglinzi se ridică, astfel, și în ceruri :

„Stelele în cîrduri blonde pe regină o urmează,
Aerul, în unde-albastre, pe-a lor cale scînteiază
Și rămîn întunecate nalte-a cerurilor bolți ;
Prin o mreajă argintoasă ca prin vis o vezi ivită,
A ei scări ajung din ceruri a stîncimei negri colți“.

Din împreunarea rîului și a luminii selenare se țese deasupra apei „pod de pînză diamantină“ peste vîrfurile arborilor :

„Pe cînd greieri, ca orlogii, răgușit prin iarbă sună,
De pe-un vîrf de arbor mîndru țes în nopțile cu lună
Pod de pînză diamantină peste argintosul rîu,
Și cît ține podul mîndru, printre pînza-i diafană,
Ca-ntr-o mîndră feerie strălucește vioriu“.

În *Pustnicul*, labirintul e al aerului „pătruns de mari oglinzi“ asimilate luminii făcliilor :

„Sala-mbrăcată cu-atlas alb ca neaua,
Cusut cu foi și roze vișinii,
Și ceruită strălucea podeaua
Ca și-aurită sub lumine vii —
Lumini de-o ceară ca zahăru — o steauă,
Diamant topit pe-oricare din făclii,
Argint e-n sală și de raze nins
E aerul pătruns de mari oglinzi.“

Prezența metalelor reflectante în aer nu e o simplă metaforă, ci inserția oglinzii totale (Narcis-Echo) :

„Cînd torsul s-aude l-al vrăjilor caier
Argint e pe ape și aur în aer.“

Fulgerul, străbătînd aerul, creează o superbă oglindă cosmică :

Scanned with OKEN Scanner

„Un cer de stele dedesubt,
Deasupra-i cer de stele —
Părea un fulger nentrerupt
Rătăcitor prin ele.“

Pe bună dreptate Elena Tacciu asociază aerul eminescian cu aerul „narcisism al voinței libere“, „nirvana vizuală“ despre care vorbea G. Bachelard. Perspectiva hyperionică este legată indiscutabil de *libertatea* conferită de aer. „În domeniul imaginației — notează G. Bachelard —, epitetul cel mai apropiat de substantivul *aer*, este *liber*“. [39]

„Domul uranic și astral“ atrage atenția Elenei Tacciu care îl identifică în *Geniu pustiu, Mortua est !, Andrei Mureșanu, Miradoniz, Memento mori* etc. Iată imaginea uriașă a unui labirint cosmic : „Cerul era senin ca o boltă de smaragd, susținută în Orient și Occident de oglinzile cele verzi și săltînde ale mărilor.“ *(Geniu pustiu)*

Elena Tacciu merge pînă acolo încît vede în Eminescu un mare poet al aerului : „Amploarea imaginilor aeriene pare a face din Eminescu un poet dedicat acestui element, imaginînd spațiul pur, edenic al zborului cît și pe cel dens al prăbușirii.“ [40]

C. 17. Pînza de păianjen. Reflexele diamantine sînt asociate cu cele mai neașteptate suprafețe, cum ar fi pînza de „paingăn“ :

„Într-o dulce și umbroasă, viorie atmosferă,
Se ridică dintre lunce, cu-a ei cùpole de ceară
Închegate ca din umbră verde și argint topit,
Transparînd prin diamatoasă fină de paingăn pînză.“
(Memento mori)

Amintitul vers „Dar de seci întreg izvorul, atunci cum o să te văd ?“ e incifrat și în pînza de păianjen din același poem, oglindă prin care voinicul o poate „vedea“ pe fata de împărat :

„Iar de sus pînă-n podele un painjăn plin de vrajă
A țesut subțire pînză străvezie ca o mreajă ;
Tremurînd ea licurește și se pare că se rumpe,
Încărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe.

Scanned with OKEN Scanner

După pînza de painjăn doarme fata de-mpărat ;
Înecată de lumină e întinsă pe crivat.“

C. 18. Zidul-oglindă. Murii sînt nu numai oglinzi negre, oglinzi ale dublului etc., ci sînt asimilate lui Proteu. Întîlnim și „murii albi“ și „oglinde de purpură“ :

„Pe murii albi, marmorei s-urc pilastre,
Ce netezi, roși, oglinde de purpură,
Reflectă frunze verzi și flori albastre.“
(În căutarea Șeherezadei)

Confine zidului-oglindă sînt diamantele, smaragdele, pietrele scumpe etc.

C. 19. Luna. Antiteza romantică *solar/nocturn* a decis în favoarea unui Eminescu poet nocturn. Din pricina frecvenței deosebite a nopților cu lună. În realitate, nu e vorba de un refuz al soarelui. Faptul ar contrazice imaginea poetului total. În lumea eminesciană, cum știm, toate sînt prezente : „Și sară, și amiază, momentă cu momentă (...) / Cu toate sunt prezente...“ Codrul poartă în sine toți aștrii :

„Lună, Soare și Luceferi
El le poartă-n a lui herb,“
(Povestea codrului)

Adîncul apei *se pătrunde* „Și de lună și de soare“ etc. Texte de acest fel nu sînt deloc puține. De unde totuși abundența luminii selenare în opera poetului ? Găsim explicația în logica stilistică a totalității coroborată cu legea oglinzii. Nopțile cu lună fac posibilă *prezența* și totodată *absența* soarelui. Nopțile cu lună sînt sinteza beznei cu lumina soarelui, coincidența zilei cu noaptea. Vechii egipteni știau că luna este *înlocuitorul* soarelui, *umbra* acestuia, cu alte cuvinte, imaginea lui din oglindă. E un adevăr banal că luna nu are lumină proprie. Ceea ce ne luminează noaptea este soarele devenit oglindă. E singura cale de a privi soarele orbitor în față. Soarele este și Meduza care orbește pietrificînd. Perseu o înfrînge doar privind-o în oglindă. Luna este soarele mort. Paloarea ei este paloarea morții :

Scanned with OKEN Scanner

„Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,
Prin care trece albă regina nopții moartă."
(Melancolie)

După cum iubita nu poate fi văzută cu adevărat decît în oglindă („Dar de seci întreg izvorul, atunci cum o să te văd ?"), aidoma cunoscînd luna cunoști soarele. De aceea, luna este o oglindă ideală ca și luceafărul. Noi nu vedem steaua, ci *icoana* ei :

„Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie ;
Era pe cînd nu s-a zărit.
Azi o vedem, și nu e."

Acesta este și modul de a fi al iubirii sau al geniului-stea :

„El n-a fost cînd era, el e cînd nu e."
(Mușat și ursitoarele)

C. 20. Ochiul. Prezența lunii în opera poetului este concurată, între altele, de aceea a ochiului. Ca și luna, ochiul este un înlocuitor al soarelui, oglinda lui. Platon spusese că ochiul este singurul organ omenesc pe măsura soarelui. Aidoma soarelui, ochiul are lumină proprie. „Fără ochi nu e lumină" zice Eminescu. Ochiul închis e capabil *să vadă* chiar mai clar decît cel deschis și imaginile din vis sînt dovezile cele mai stranii ale autarhiei sale :

„Dară ochiu,-nchis afară, înlăuntru se deșteaptă."

De aceea, visul rămîne pentru noi poate taina cea mai mare a existenței și sîntem orbiți de el precum sîntem orbiți de lumina soarelui.

Lauda ochiului e veche, de la Platon la Goethe, romantici, Baudelaire, I. Barbu etc. Goethe mărturisea : „Organul cu care am înțeles lumea este ochiul." [41] Baader, Hugo, Novalis, Carus, Maurice de Guérin, romanticii în genere, au elogiat ochiul, dar mai cu seamă pe cel interior. Despre Eminescu s-a spus că este unul dintre cei mai mari poeți ai *văzului*. „O *poetica sensitiva* eminesciană — e de părere Dan C. Mihăilescu — va ajunge

Scanned with OKEN Scanner

la concluzia că vizualitatea constituie suma senzitivității eminesciene, în acest sens specificul și capacitățile celorlalte simțuri trebuind a fi reconsiderate din unghiul de vedere al regimului osmotic instaurat între gîndire și vedere.“ [42] La atari concluzii au ajuns și alți critici. G. Munteanu chiar afirmă : „...Eminescu a devenit cel mai plin de stăruință și mai inspirat celebrator al «privirii omenești» din lirca universală“. [43]

Poetul însuși face elogiul ochiului care poate fi un organ menit să-și subsumeze celelalte simțuri : „vederea este pipăire mai subțire decît pipăirea mîinilor, dar mai grea decît pipăirea nălucirei și a minței / amăgind spre desmerdare / Cu aruncături de ochi / Cu mîni fără de trup / Atingînd orice voiesc / De departe / Le cuprinde / Cu-mpătimire.“ [44] Ochiul poate fi „negrăit de dulce“, sau să-l înghețe pe partener : „Și ochiul tău mă-ngheață“.

Găsim că elogiul ochiului se datorează poziției sale singulare de *oglindă totală*. Eminescu face din ochi o chintesență a perspectivei hyperionice și nu întîmplător e identificat cu o *stea*. Ochii sînt succedaneu al apelor-oglindă. În *Diamantul Nordului* sînt numiți chiar „mari lacrimi a mării“, o mare *androgină*, întrucît în ochi fuzionează două elemente fără de care nu e posibilă ivirea oglinzii : „Și-n ochii mei cei *umezi* tu te uiți cu-atîta *foc*.“ [45] (S.n.). De forma ochiului-oglindă depinde imaginea lumii : „Cine știe dacă nu trăim într-o lume microscopică și numai făptura ochilor noștri ne face s-o vedem în mărimea în care o vedem ? Cine știe dacă nu vede fiecare din oameni toate celea într-alt fel și nu aude fiecare sunet într-alt fel — și numai limba, numirea într-un fel a unui obiect, ce unul îl vede așa, altul altfel, îi *unește* în înțelegere.“ *(Sărmanul Dionis)*. E aici o recunoaștere limpede că fiecare individ este un anume tip de oglindă, conform identității numerice — fiecare vede lumea dintr-un anume punct de vedere, cum remarcase și Leonardo. Geniul pare a fi privilegiatul. Ca și Dumnezeu, el poate stăpîni labirintul. Cum ? Omul comun e obișnuit să privească numai cu o parte a ochiului, cea deschisă în afară. Geniul privește cu tot ochiul deodată, prin deșteptarea lui simultană *înlăuntru*.

82662

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu știe că simțurile pot înșela. El a vorbit de urechea care „minte“ și ochiul care „înșeală““. Există un ochi al cochetăriei, al privirii superficiale, există „bulbucații ochi de broască“ etc. Fiecare om își are ochii pe care-i merită. Ochiul-oglindă este *altceva*. Ca și în ce privește cuvîntul, există la Eminescu un *ochi degradat* care nu mai are virtuțile oglinzii în sensul dat de poet. Ochiul eminescian se supune inițierii în logica oglinzii : „Din cînd în cînd murmură fără de-nțeles cuvinte / Cu ochiul fix se uită și nu vede ce vede.“ [46] Deși pare a disprețui narcisismul feminin, poetul nu este un misogin ; femeia îl învață pe îndrăgostit să vadă prin „prisma privirei“, să-și contopească ochii cu ai ei (heterogenia eului), spre a nu se opri la „aparințe esterioare“ : „Sofia — natură dulce și-nțeleaptă, care face pe Ion să aibă priviri adînci și mari ; ea nu-i dă privirile însuși ci numai prisma privirei ; prin adîncimea ei sufletească el capătă ochii ei mari și adînci și nu se oprește la aparințe esterioare, ci caută ideea lucrurilor ; ea nu-l învață lucrurile însile, ci-l învață a vedea.“ [47] Faptul e posibil fiindcă ochii au propria lor lumină ce le acordă șansa unică a libertății. În noapte aflați, ochii sînt izvoare de lumină. „Și ochii tăi în noapte izvoare de-o lumină / Ce vioriu pătrunde în aerul cel mort / Și negru.“ [48] Întrucît noaptea nu are nici o putere asupra ochilor, ei pot începe extraordinara aventură a cunoașterii totale, *să vadă ceea ce nu se vede*. Astfel „închis afară“ ochiul se deșteaptă „înlăuntru“. Acest ochi este ochiul somnului, al visului și el se desprinde din locul cavității sale alergînd în libertatea supremă și văzînd ceea ce în trezie *nu vede*.

Ne explicăm de ce elogiază Eminescu ochiul orb, tulburătoare prefigurare a Marelui Orb blagian. Nu oare doar Marele Orb posedă capacitatea cunoașterii totale ? „Orbia — spune poetul — răspîndește liniște fericită pe față, o expresie tristă și totuși senină resignațiune, un orb are asemănare c-un dormind, c-un sfînt.“ [49]

Sau cu un mort care e mai viu decît cei vii :

„Dar să mă mișc nu am nici o putere,
Căci țeapăn mort eram și fără vrere.

Scanned with OKEN Scanner

Pleoapele-mi pe ochi erau lăsate,
Deși prin ele eu aveam vedere.“
(Rime alegorice)

Ochii *negri* sînt și cei mai adînci, *stele negre* ajunse la o experiență-limită cînd somnia devine *moarte,* nomenclatură la fel de stranie inventată de contemporanii noștri pentru *petele negre* din univers și de Eminescu pentru moarte în *„Strigoii“ :*

„Din ochi fac stele negre...“ [50]

Și :

„Sub genele lui sure ca focul ardea suflet aprins
În două stele negre sub cenușă ce încă nu s-a stins [51]

Părăsind lumea exterioară, romanticii optau (ca și simboliștii) îndeosebi pentru lumea interioară, pentru „contemplarea esențialității“, cum precizează și Dan C. Mihăilescu. Dar trebuie oare să trecem cu vederea peste maliția unui Jean Piaget ? : „niciodată nu am înțeles prea bine ce este o esență.“ [52] V. Hugo își nuanța mai realist vizionarismul : „E nemaipomenit că tocmai înlăuntrul tău trebuie să privești ce-i afară. Profunda și întunecata oglndă e în adîncul omului. Acolo e acel clarobscur înspăimîntător. Ceea ce se oglindește în sufletul omenesc e mai amenințător decît văzut direct. E mai mult decît o imagine, e un simulacru, iar în simulacru există ceva care ține de fantomatic... Aplecîndu-ne spiritul peste acest puț, întrezărim aici, undeva în adînc, ca într-o prăpastie, într-un cerc îngust, întreaga imensitate a lumii.“ Baader vorbea și el de un *simț lăuntric,* menit să-l facă pe poet un *clarvăzător* (Passavant), să pătrundă în inconștient prin hipnoză, magnetism, somnambulism, exaltare pînă la beția cu stupefiante la un De Quincey, Coleridge, Rimbaud, Verlaine etc. Acest inconștient cucerit, înseamnă pentru romantici apropierea de Dumnezeu. Vizionarismul lor este mistic.

Subordonat doar vizionarismului romantic (cu care poetul s-a simțit, neîndoielnic, solidar) ochiul eminescian nu-și dezvăluie întreaga potență. Ar fi rămas în labirint, în vis, ceea ce, firește, nu l-ar fi împiedicat să

Scanned with OKEN Scanner

fie un mare poet vizionar. Marin Mincu, realizînd o excelentă interpretare a „*Luceafărului*“ ca poem al visului romantic, nu întîmplător regreta finalul poemului, fiindcă prin aceasta Eminescu „trăda“ tocmai labirintul oniric romantic. Întreaga „poveste“ a Luceafărului se petrece în *oglinzi*. Totul este un joc al privirii : [53)]

„Îl vede azi, îl vede mîni,
Astfel dorința-i gata :
El iar, privind de săptămîni,
Îi cade dragă fata.“

Luceafărul se revarsă pe chipul fetei din oglindă :

„Și din oglindă luminiș
Pe trupu-i se revarsă,
Pe ochii mari, bătînd închiși
Pe fața ei întoarsă.“

Fața „întoarsă“ este tot semnul specular. Și :

„Ea îl privea cu un surîs,
El tremura-n oglindă,
Căci o urma adînc în vis
De suflet să se prindă.“

Întrupările Luceafărului înseamnă continua străbatere a labirintului. Se ivește din „mare“, apoi urmează simetria soare-noapte, steaua ca umbră a soarelui :

„Și soarele e tatăl meu,
Iar noaptea-mi este muma ;“

Pînă la *călătoria fulgerului* (extraordinara *reflexie cosmică* de care aminteam), călătorie care duce în mod inevitabil la cunoașterea ultimă — ieșirea din labirint, respectiv din visul romantic. Așadar, există un fir al Ariadnei pe care Eminescu îl găsește și pe care romanticii îl refuză. Romanticii nu ies din labirint, fiindcă țelul lor e tocmai *pierderea* în labirint. E un extaz al pierderii în inconștient, în divinitate. Cu toată tristețea lor (izvorîtă dntr-o vagă presimțire a erorii narcisiace), romanticii sînt eminamente niște „optimiști“. De unde și tonul imnic la cei mai puri elegiaci (Hölderlin, Novalis), mîndria titanescă la Byron și Shelley, avîntul

Scanned with OKEN Scanner

revoluționar la Hugo și Lamartine. Străbătînd Labirintul, Eminescu are un însoțitor, ca și Dante. Numele lui este Echo. Numai că Dante este un ascensional și se oprește în Paradis crezînd în simetria perfectă — divinitatea.

Apoi, ceea ce-l diferențiază pe Eminescu de romantici și-l apropie, în schimb, de Shakespeare, este complexitatea „labirintului de oglinzi". Eminescu se arată simultan în zeci de oglinzi menite să amplifice realul în „mii de fețe". Romanticii rămîn, în genere, mari poeți ai unui arhetip specular. Încercînd „toate stilurile", ca și Shakespeare, poetul român s-a expus realmente la pericolul de a fi pradă unui eclectism gnoseologic, de care a și fost acuzat. Oricît zel ar depune cineva, nu va putea descoperi atîtea tipuri de *oglinzi* la nici unul dintre romantici. Nici chiar la Victor Hugo considerat a fi o sinteză a romantismului ca și Eminescu. Tipologia speculară eminesciană este raportabilă, după cum ne-am străduit a arăta, în mare măsură la romantism, dar, cu același temei, și la alte stiluri din literatura universală. Însă a crede că din această pricină, Eminescu este de toate (clasic, romantic, realist, parnasian, simbolist, existențialist etc... etc...), cum s-a afirmat și se mai afirmă, ni se pare eroarea cea mai frecventă a eminescologiei. Faptul presupune o recunoaștere voită sau nu a *eclectismului* viziunii eminesciene. Așa ar fi fost dacă la capacitatea enormă de a *spațializa* infinit n-ar fi „adăugat" a patra dimensiune a vizualității — *timpul*, *auzul* de aceeași forță cu vizualitatea, dominînd-o însă muzical și călăuzindu-ne în labirint, pentru ca *ieșirea* din el să coincidă cu *armonia*.

Scanned with OKEN Scanner

IX. AL ȘAPTELEA CERC DIALECTIC. ECHO

A. Auzul eminescian — B. Repere la sublimajele naturii — C. Sublimajele naturii — D. Alte sublimbaje (Plînsul — Tonalitatea deviată a cuvîntului — Lumina — Sublimbajul culorilor — Ochiul — Sărutul — Rima și ritmul — Îmbrățișarea — Cîntecul — Sunetul — Rîsul) — E. Narcis și Echo.

A. AUZUL EMINESCIAN. Afirmația că ochiul este organul central al cunoașterii eminesciene se bazează și pe credința că vizualitatea ar fi forma cea mai înaltă de contemplare a „esențelor" („cel mai aproape de nivelul cunoașterii spirituale" — Dan C. Mihăilescu). Ideea e prezentă la antici și formulată în termeni spiritualiști de Toma d'Aquino *(Summa Theologiae).* Nu credem că muzica — artă prin excelență a auzului — e inferioară cunoașterii vizuale. E drept, se aduce precizarea că auzul și celelalte simțuri sînt sintetizate de ochi. Numai că nu trebuie să pierdem din vedere că orice mișcare dialectică se desfășoară între doi poli (stilistici, în cazul nostru) supuși deopotrivă forțelor de atracție și repulsie. În domeniul senzitivității, factorii fundamentali ai cunoașterii sînt ochiul și urechea, care, conform afinităților, pot integra de o parte și de alta datele oferite de celelalte simțuri. În cazul lui Eminescu, opiniile s-au dovedit a fi împărțite : unii au optat pentru *vizual,* alții pentru *auditiv.* Noi am considerat că a treia cale — cea schițată de T. Vianu — este aceea care a dat roade în creația eminesciană. Poetul a fost deopotrivă de *vizual* și *auditiv,* neavînd egali în această privință în teritoriul liricii universale.

Acceptînd ultima soluție, problema cea mai grea e surprinderea dialecticii vizual-auditiv, care, neglijată, poate duce la impresia unui eclectism sau a unei armonizări statice, de unde și credința în platonismul viziunii eminesciene. Or, trebuie luată în considerație defi-

Scanned with OKEN Scanner

nița frumosului dată de poet, pentru care frumusețea e *armonie de mișcări.*

Lauda *ochiului* e complinită la Eminescu de lauda *auzului.* Faptul e atestat de statistica înocmită de St. Cazimir. Cele „patru stele cardinale" ale gîndirii stilistice eminesciene — constată criticul — sînt *visul, gîndul, cîntecul* și *plînsul.*

Cîntecul și *plînsul* sînt deja coordonate care atestă prezența capacității *auditive* la poet, celelalte două fiind concepte ambigui, în care elementul spațial e prezent, dar nu în exclusivitate, deși, bunăoară, Baudelaire a remarcat afirmarea vizualității în vis : „Totul pentru ochi, nimic pentru urechi în vis."

Pe de altă parte întîlnim la Eminescu gînduri de o mare subtilitate care converg către ideea „încrucișării" dinamice a spațiului și timpului, osmoză generînd *mișcarea,* deci *lumina.* De aceea, *lumina* eminesciană e „androgină" (corpuscul sau undă ?). Înaintea lui Blaga, Eminescu are intuiția că *lumina* se adresează deopotrivă ochiului și auzului :

„Atîta liniște-i în jur de-mi pare că aud *(s.n.)*
cum se izbesc de geamuri razele de lună."
(Liniște)

Dubla natură a luminii e spațio-temporală, deci vizual-auditivă, spune Eminescu :

„Astfel e timpul care lung străbate
Prin mii de veacuri, stăpînind în sine,
Născînd și ucizînd în lume toate.

Astfel e spațiul fără fund și fine,
Iar din încrucișarea amîndurora
Născînd mișcare, s-au născut lumine."

Novalis, cel mai perspicace poet romantic german, clasifică simțurile în *spațiale* (ochiul) și *temporale* (celelalte). Pentru Eminescu, ochiul vede și aude, urechea aude și vede. De aceea, oglinda eminesciană e de neconceput ruptă de ecouri, fapt prin care se și delimitează esențial de o bună parte a narcisismului poetic modern. Oglinda „conservă" în adîncurile ei, nu numai imaginile trecutu-

Scanned with OKEN Scanner

lui, bunăoară, ci și *muzica* lui, deci viața însăși. Apele-oglindă din „*Memento mori*“ o atestă la tot pasul :

„Marea-n fund clopote are, care sună-n orice noapte,
Nilu-n fund grădine are, pomi cu mere d-aur coapte —
Sub nisipul din pustie cufundat e un popor,
Ce cu-orașele-i deodată se trezește și se duce
Sus, în curțile din Memphis, unde-n săli lumina luce. —
Ei petrec în vin și-n chiot orice noapte pîn-în zori.“

Sau și mai limpede :

„Dar și-acum, turburînd stele pe-ale Nilului lungi unde,
Noaptea, flamingo cel roșu, apa-ncet-încet pătrunde
Și-acum luna argintește tot Egiptul antic ;
Și-atunci sufletul visează toat-istoria străveche,
Glasuri din trecut străbate l-a prezentului ureche —
Din a valurilor sfadă proroci ri se aridic.“

Și :

„Din pămînt și de sub mare, s-aud sunete ce cresc.“

Exemplele abundă, putînd fi găsite ușor în creația autorului. Oglindă totală poate fi nu numai apa, ci și lemnul viorii : „De ce o vioară veche e mai bună decît una nouă ? Pentru că zeci de maiștri și-a pus sufletul întreg în ea — și le-auzi apoi, o armonie de suflete. De ce lemnul să fie neprimitor de viață ?“ [1]

O astfel de reflecție extraordinară devine banală de îndată ce e privită ca simplă metaforă. Adevărul ei e tocmai cel *hiperliteral*. Într-o vioară veche *auzim*, într-adevăr, *neauzitul*, în aceeași măsură în care auzim „cum iarba crește“. Sunetele, ca și faptele de conștiință trecute, nu se pierd, ci devin „urmă“, intră în *tăcere*, în structura ascunsă a lemnului.

Capacitatea auditivă a poetului este uimitoare. Eminescu se autodefinește :

„Noi suntem de cei cu-auzul fin
Și pricepurăm șoapta misterului divin.“
(Preot și filosof)

Celebrul vers „Dară ochiu-nchis afară, înlăuntru se deșteaptă“ are corespondente nu mai puțin profunde :

Scanned with OKEN Scanner

„De plînge Demiurgos, doar el aude plînsu-și". Sau : „Pe cînd muzica din sfere i se naște în auz, / Izvorînd atît de dulce și de clară... asurzește." [2]

G. Munteanu a sesizat subtile relații între gîndirea eminesciană și lumina de lună. [3] Dar există corelații și între gîndire și sonoritate. În *Archaeus*, Eminescu definește cugetarea ca natură *vibratorie* („cutremur al nervilor") : „cu cît nervii se cutremură mai bine, mai liber, cu atîta cugetarea e mai clară." Așadar, gîndirea, ca și lumina, e simultan vizualitate și auz, „corpuscul" și „undă". Dan-Dionis *aude* gîndurile : „Să urmăm — zise umbra torcînd mai departe firul gîndirii sale, *gîndiri pe care Dan le auzea* (s.n.), ca și cînd ar fi fost propriile lui cugetări".

Cînd Eminescu pare să se apropie de ceea ce Rimbaud numea „dereglarea simțurilor", el are în vedere deopotrivă ochiul și auzul :

„O, de-aș orbi, de-aș amuți odată,
Că-n lume nu văd lumea căutată."
(Aveam o muză...)

Poetul nu are încredere în simțul comun : „Urechea te minte și ochiul te-nșală". Ceea ce nu înseamnă părăsirea *cunoașterii prin simțuri*. *Surzenia* poate fi la fel de fecundă ca și *orbia*. Se spune că Paganini realiza cele mai bune exersări fără sunet. „Dereglarea" e numai aparentă, fiindcă echivalează cu o *reglare* mai subtilă a simțurilor. Aflîndu-se odată la teatru, Eminescu s-a culcat pe o bancă „pentru a realiza o mai destinsă stare de audiție" (G. Munteanu), fapt care, bineînțeles, a scandalizat pe spectatori. Dar e un gest pe care poetul îl practicase frecvent în copilărie. Geniul său auditiv ne-a lăsat mărturii de felul celei din *Fiind băiet păduri cutreieram*, zugrăvind o scenă foarte asemăntoare cu aceea de la teatru :

„Fiind băiet păduri cutreieram
Și mă culcam ades lîngă izvor,
Iar brațul drept sub cap eu mi-l puneam,
S-aud cum apa sună-ncetișor :
Un freamăt lin trecea din ram în ram

Și un miros venea adormitor.
Astfel ades eu nopți întregi am mas,
Blînd îngînat de-al valurilor glas.“

Mărturie capitală, care lămurește puterea sa de a *auzi* și de a *înțelege* glasul lucrurilor. Durerea de urechi poetul o resimte ca pe o distrugere a gîndirii însăși. În 1872, la 18 martie, scrie acasă : „În vremea din urmă am mai căpătat durerea de urechi, care am mai avut-o cînd locuiam la Blanchin în Cernăuți. Această durere ține adesea ceasuri întregi și dacă m-a apucat odată pe zi, nu mai pot nici gîndi, nici lucra nimic ziua-ntreagă.“

Există un efort demiurgic de a asimila *vizualul* la muzical și străbaterea labirintului de oglinzi urmărește imposibilul — de a smulge din împreunările proteice de forme „muzica sferelor“, de a sonoriza insonorul, ca și cum urechea lui ar fi fost înzestrată cu capacitatea de a percepe ultrasunete. Femeia comună, bunăoară, nu pricepe că, privind-o, vrei să-i „auzi“ parcă „dulcile-i lumine“. Refuzîndu-și astfel adevărata frumusețe, femeia este și piedica la a te înțelege pe tine însuți, de a putea să auzi *plînsul,* adîncurilor, ceea ce echivalează cu a asurzi în „momentele supreme“, acelea cînd te apropii de „culmea dulcii muzici de sfere“ :

„Ea nici poate să-nțeleagă că nu tu *o vrei... că-n tine*
E un demon ce-nsetează după dulcile-i lumine,
C-acel demon plînge, rîde, neputînd s-auză plînsu-și,
Că o vrea.. spre-a se-nțelege în sfîrșit pe sine însuși,
Că se zbate ca un sculptor fără brațe și că geme
Ca un maistru ce-surzește în momentele supreme,
Pîn-a nu ajunge-n culmea dulcii muzice de sfere,
Ce-o aude cum se naște de rotire și cădere.“

(Scrisoarea V)

„Dereglarea simțurilor“ este tocmai frustrarea de oglindă și, simultan, răpirea șansei de a mai *prinde* sunetele cîntecului „cel etern neisprăvit“, cîntecul „liniștei eterne“ degradat în „strigări iregulare“ în care totuși armonia n-a pierit cu totul :

Scanned with OKEN Scanner

„E același cîntec vechi,
Setea liniștei eterne care-mi sună în urechi ;
Dar organele-s sfărmate și-n strigări iregulare
Vechiul cîntec mai străbate cum în nopți izvorul sare.“
(Scrisoarea IV)

Și :

„Astfel șuieră și strigă, scapără și rupt răsună,
Se împing tumultuoase și sălbatece pe strună,
Și în gîndu-mi trece vîntul, capul arde pustiit,
Aspru, rece sună cîntul cel etern neisprăvit...“

Cînd poetul a pierdut definitiv puterea oglinzii, atunci n-a mai rămas decît *ecoul* într-o singurătate totală, disimetrie maximă. Frustrare dominată în vremea lucidității de mîntuirea în liniștea morții : „Nu credeam să-nvăț a muri vrodată“ ; Arderea coincidea atunci cu setea de moarte liniștită :

„De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări...“

Nici intrarea în apele-oglindă n-ar fi fost capabilă să stingă acest foc dezlănțuit înaintea dereglării totale a simțurilor :

„Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.“
Odă — (în metru antic)

De aceea, cînd și-a pierdut *focul din privire*, el a crezut instinctiv că-l va putea „reaprinde“ tot cu apă, dar cu apă fierbinte, sau poate a vrut să-l stingă definitiv. E ceva din toate acestea în scena tragică a băii fierbinți de la debutul debordant al bolii. Scos din apa clocotită, Eminescu — observa un martor ocular, I. Russu-Șirianu — „nu mai avea privire“. Rămăsese singur *ecoul*. În momentul urcării în caretă, remarcă același prieten, *„am auzit* glasul său, cel adevărat, strigînd cu deznădejdea celui ce se înecă : — *Ajutor !*“ Narcis murea înecat în propriile oglinzi. La ieșirea din labirint rămînea doar *ecoul*, „icoană“ a stelei ce murise. Oglinda poate să se spargă, ochii de asemenea pot să piară, numai plînsul supraviețuiește :

„De mii de ani se-ndrept plîngînd
Cîntările spre dînsul
Peri-vor ochii toți pe rînd
Etern e numai plînsul“. [4]

Considerăm suficiente, deocamdată, probele care să pledeze pentru geniul auditiv al poetului nostru. Strădania lui enormă a fost să reaprindă sunetele intrate în tăcere, acele „strigăte mute ale oglinzilor“ despre care va vorbi mai tîrziu Giuseppe Ungaretti. Să „auzi cum iarba crește“ înseamnă totodată să auzi plînsul amuțit de mii de ani, dar păstrat intact în morminte („Și sălbatic se plîng regii în giganticul mormînt“), în viori, în frunze, în valuri, în basme și în atîtea mii de semne din univers. Aceste ecouri de o varietate unică le-am numit *sublimbaje*.

B. REPERE LA SUBLIMBAJELE NATURII. Redescoperirea naturii este unul dintre meritele incontestabile ale romantismului. Repunînd în discuție termenul de romantism René Wellek găsea cel puțin trei trăsături fundamentale pentru romantismul din toate țările : „imaginație pentru concepția despre lume, și simbolul și mitul, pentru stilul poetic.“ [5] Acea *Naturphilosophie* a lui Schelling a înrîurit pe romanticii germani sau pe Coleridge, tradiția franceză oferea noului curent o bază filosofică prin Rousseau, iar, în Anglia, Wordsworth își revendică dreptul de a fi întîiul poet care a redescoperit natura. Se pot însă distinge, de la o primă vedere, două atitudini. Întîi de toate, majoritatea romanticilor au văzut în natură supremul model, după cum clasicismul reactualiza, într-un spirit similar, arta articilor. Singurele sfaturi pe care trebuie să le primească poetul — spunea V. Hugo în prfața la „*Cromwell*“ — sînt de la natură, nu de la reguli și modele. Chiar și „pesimistul“ Leopardi, cu atitudinea sa contradictorie, scrie : „Cine nu cunoaște natura nu știe nimic și nu poate cugeta, oricît de mare cugetător ar fi.“ [6]

Există și o tendință contrarie reprezentată de Alfred de Vigny. Pentru el, natura e în permanentă ostilitate cu omul, titanismul gîndirii se măsoară chiar în protes-

Scanned with OKEN Scanner

tul contra naturii. Acestei poziții i se raliază și Leopardi, care conchide că natura nu e nicicum armonie ci, pretutindeni, necurmată suferință. Filosofia lui Leopardi acuză natura pentru tot răul și-i disculpă pe oameni. Gîndul său e să afle „...originea adevărată a nefericirii viețuitoarelor". [7]

T. Vianu sesiza că, în mod curios, Eminescu — cel mai pesimist între toți — se află la polul opus lui Vigny și Leopardi. Vianu descifra aici premisele originalității lui Eminescu în raportul general romantic cu natura. Lui Vianu nu i-a scăpat faptul esențial că Eminescu amplifică infinit intuiția romanticilor cu privire la „vocile naturii", ceea ce încă Iacob Böhme numise „de signatura rerum". În acest sens, Eminescu ar fi putut primi sugestii de la tradiția folclorică autohtonă și de la romantici precum Tieck. [8] Un V. Hugo, sinteză a romantismului, aspira și el să strîngă în juru-i „miile de voci" :

„Tot sufletul, toată raza, ce-i bine, ce-i fatal
Vibrează-n al meu suflet cu luciu de cristal,
Cu mii de voci pe care stăpînul ce-l ador
L-a pus în centrul lumii ca un ecou sonor." [9]

Se ivește însă întrebarea — coincide totalmente natura eminesciană cu aceea a romantismului ? În primul rînd, vom constata că Eminescu se distanțează de precursorii săi direcți printr-o opoziție fundamentală : în vreme ce pentru majoritatea romanticilor natura e un substitut al divinității. la Eminescu divinitatea este principala piedică la a „reintra" în natură. Chiar în versurile citate din V. Hugo, se desprinde limpede ideea că „miile de voci" sînt puse în „centrul lumii" de *Stăpînul* adorat. De aceea, raportul general al romanticilor cu natura e unul de *exterioritate,* chiar dacă aceasta e descoperită ca *interioritate.* E ceea ce s-a numit *antropocentrismul* romantic. Trăirea naturii este trăirea propriei interiorități, este o natură a *eului.* Faptul duce la situația tipic europeană a căutării și contemplării naturii pînă la exaltare retorică, precum în *Le Satyre* al aceluiași V. Hugo :

„O, strașnică natură ! O, lanțul formidabil
Al codrului ce crește cu idealu-o dată !"

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu e străin de asemenea exaltare în fața naturii. Idealul divin este prezent masiv în romantismul german. De unde și tendința, manifestă sau nu de a „trăi" natura ca *viitor*, ca *aspirație*. Hölderlin : „Nu va mai exista decît o singură frumusețe ; și Omenirea și Natura se vor uni într-o divinitate una și atotcuprinzătoare." [10] Magistrul Ekhart propovăduia direct chiar părăsirea simțurilor, ieșirea din lucruri și din natură întru întoarcerea către Dumnezeu. Însuși I. P. V. Troxler, cu viziunea lui surprinzător de modernă asupra naturii, a inconștientului, asimilează natura cu Divinitatea. [11] Și exemplele ar putea continua.

Eminescu delimitează natura de divinitate :

„Făcuți suntem
După asemănarea-acelui mare
Puternic egoist, carele singur
Îmbrăcat în mărirea-i solitară
Ridică-n cer înrourata-i frunte.
În van voim a reintra-n natură,
În van voim a scutura din suflet
Dorința de mărire și putere,
Dorința de a fi ca el în lume :
Unici."

(Demonism)

Cauza neputinței unei reale identificări cu natura este *egocentrismul*, deci, credința că *omul este măsura tuturor lucrurilor* într-un mod care-i interzice a vedea, în același timp, că este *egalul lucrurilor*. Eminescu vine cu o hotărîtă schimbare de perspectivă : „Fiecare lucru poartă în sine însuși măsura sa. (...) Pe cînd omul neinteligent face din sine însuși măsura lucrurilor și amestecă subiectul său în cele ce sînt și se-ntîmplă, cel inteligent și de bună-credință va încerca să se dezbere de tot ce-ar putea să-i întunece judecata." [12] O asemenea normă preconiza F. Gonseth prin ceea ce epistemologul numea înlăturarea „referențialelor eronate". Or, romanticii corelaționează statornic cunoașterea naturii de cunoașterea eului interior. Părăsind antropocentrismul romantic, simboliștii, creatori ai conceptului de *heterogenie a eului*, au părăsit, în mod paradoxal, și natura. Faptul că Eminescu a rămas alături

Scanned with OKEN Scanner

de romantici în, să-i zicem, „naturalismul“ său și s-a depărtat, în același timp, de ei prin răsturnarea deja amintită, oferă cheia singularizării sale în evoluția conștiinței literare europene.

Dar Eminescu s-a format la cumpăna dintre moderni și romantici, simțindu-se mai solidar cu ultimii decît cu primii. Cauza primordială a acestei afinități a fost, fără îndoială, *natura*. „Paradisele artificiale“ ale simboliștilor nu-l puteau impresiona, deși — în realitate — ele nu erau o rupere totală cu natura, cum au pretins unii teoreticieni și istorici ai poeziei moderne.

Din atari considerente, legăturile lui Eminescu cu natura romantică solicită o mai insistentă aprofundare, tocmai spre a delimita mai limpede, în final, originalitatea eminescianismului în raport cu arta romantică. Dacă ținem cont, bunăoară, că în chiar delimitarea de trăire mistică a naturii, Eminescu pare totuși foarte asemănător romanticilor, vom ajunge la concluzia că mistica naturii romantice trebuie să aibă și un suport *natural*. Eminescu însuși vorbește, poate în spirit spinozist, de o divinitate care e una cu natura. Este meritul lui Edgar Papu de a se fi ocupat recent de această chestiune esențială, reconsiderînd global romantismul tocmai ca viziune a naturii. [13]

Reluînd, la un alt nivel, vechea disociere călinesciană relativă la *clasicism, romantism, baroc,* Edgar Papu ajunge la ingenioasa corelare a celor trei direcții fundamentale ale spiritualității umane cu cele trei regnuri : animal, vegetal, mineral. Nu e aici locul de a intra în amănunte. Romantismul, demonstrează Papu, nu e nici pe departe un mod de a *evada* din realitate, cum s-a susținut pînă mai ieri, ci propune o existență cît se poate de „naturală“, pe care o vom înțelege cu adevărat numai „supunîndu-ne la obiect“ și apelînd la datele oferite azi de științele naturii. Tipul romantic, conchide criticul, cu toată aparatura necesară, descinde dintr-o *preexistență* umană a *vegetalului* („ființa vegetală“). De aici identificarea naturii romantice îndeobște cu natura vegetală, opusă organicității și socialității clasice. *Natura vegetală* este „eti-

monul spiritual" al întregii structuri romantice, de la tema *solitudinii* și a *retragerii în istorie*, pînă la *vis, muzică, heliotropism erotic* sau *mit*. Încununarea unei atari existențe este *integrarea cosmică*, imposibilă la nivelul „organicității" clasice închise. Animalele — consideră E. Papu — „pot trezi cel mult afecțiunea (gen Buffon), dar în nici un caz elanul de contopire cu ele. Nu se dovedește, așadar, suficientă doar apartenența la biosferă a obiectului pentru a atrage subiectul uman către uniunea cu ansamblul integral al naturii. Alcătuirea sa se cere a mai fi structural *deschisă*. Numai astfel poate deveni acea poartă care permite omului intrarea în inima naturii, — contopirea într-însa. Numai printr-o prealabilă asimilare cu ființa vegetală, aderentă intens la toate elementele și la toate celelalte regnuri — calitate datorită tocmai alcătuirii ei *deschise* — va ajunge și omul, urmînd, în registrul său propriu, o cale similară, la o comuniune cu «Totul», la o adevărată trăire cosmică." [14]

Dacă admitem că aici se află cheia de boltă a structurii romantice, atunci Eminescu aparține — cu siguranță — și unei asemenea structuri. Dar, cu aceasta, deja se depășește cadrul curentului romantic care nu-i decît un caz particular al paradigmei romantismului fundamental. Deci demonstrația lui E. Papu vizează un arhetip și mai puțin un curent cultural istoric, deși sistemul principal de referință e tocmai *acela*. În asemenea situație, Eminescu e tot atît de romantic ca și marii poeți ai Chinei antice, ca și Novalis, Constable, M. Sadoveanu, Nichita Stănescu sau Le Clézio. Se verifică iarăși cunoscuta afirmație a lui Etiemble : „Comparaison n'est pas raison".

E. Papu invocă, între altele, cartea lui Marcel Brion *Pictura romantică* (tradusă și la noi, 1971). Brion constata despre englezul Constable : „El însuși devine natură, copac, pajiște, se metamorfozează fără eforturi în lucrurile pe care le iubește, și se izolează tot mai mult de societatea oamenilor, pe măsură ce se cufundă mai adînc în acea comuniune cu lucrurile și cu natura". [15] Este, se poate spune, forma cea mai înaltă a contopirii romantice cu natura, pe care o întîlnim și în romantismul german — „contopirea cu ființa vegetală". Impulsul originar al identificării eminesciene cu natura este tot calea vegetală,

afirmă E. Papu, iar „iubirea față de alte elemente ni se prezintă mai hieratică, mai depărtată, am spune, chiar mai intelectuală.“ [16] Dar dacă un Novalis, prin simbolul structurant al „florii albastre“ confirmă pe deplin aserțiunea învățatului român, reducția la vegetal ni se pare totuși riscantă în cazul lui Eminescu. Sîntem de acord cu E. Papu că există și la Eminescu un dinamism vegetal originar al structurii universului stilistic. Spre exemplu, este foarte ispititoare explicația pe care o dă în legătură cu expansiunea *punctului* primordial al universului (v. *Scrisoarea I*). Acest *punct* este identificat cu *cloroplastul,* despre care mari naturaliști ca Timireazev au spus că este întîiul „element“ de pe pămînt capabil de o evoluție negentropică, de a cumula energie menită a duce la expansiunea infinită a vieții. Corelarea gîndirii eminesciene cu forma deschisă romantică este îndreptățită la nivelul structurilor colective, dacă admitem ipoteza structurilor funcționale dominante. Aducînd însă în discuție opinia lui G. Călinescu relativă la faptul că romantism, clasicism, baroc sînt trei direcții ideale care în realitate nu se găsesc în stare pură, [17] Edgar Papu ne-a răspuns că ideea călinesciană a amestecului stilurilor nu poate fi admisă de îndată ce luăm în considerație dialectica structurilor funcționale. Într-adevăr, amestecul stilurilor înseamnă *eclectism,* înseamnă admiterea situației neverosimile că organismul uman, să zicem, este *fier* sau *calciu,* întrucît conține aceste elemente ! Este o situație asemănătoarei celei semnalate de acad. Eugen Macovschi la concepția tradițională a *molecularismului* materiei vii căreia i se opune *teoria biostructurală,* în spiritul structurilor funcționale de care vorbeam. [18]

Dacă romantismul este o structură spirituală arhetipală, se poate lua în considerație, în schimb, *varietatea* lui la nivel diacronic, în numele aceleiași funcționalități structurale. Încît Eminescu reprezintă totodată o altă structură decît romantismul de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și din prima jumătate a celui următor. Experiența istorică a dovedit că nu totdeauna structurile de tip romantic au primit denumirea de *romantism.* Romantismul este mai vechi decît conceptul și e la fel de prezent la antici ca și în anul 1981. Apoi tipologia cla-

Scanned with OKEN Scanner

sicism, romantism, baroc este departe de a fi unicul referențial estetic ; intervin altele de ordin etnic, geografic, social etc., încît criticul este dator să le subsumeze pe toate unui alt tip de structură stilistică — aceea individuală. Astfel, stilul individual, eminescianismul, este mai complex decît ceea ce a asimilat *în parte* organismul spiritual Eminescu. Cu riscul de a ne repeta, vom aminti cuvintele lui F. Gonseth : „Cînd gîndesc, intervin imaginile mele intuitive, reprezentările mele... E posibil ca ființa mea intelectuală să conțină din Aristotel și din Platon ca și din Kant și din Poincaré, dar ea formează în fiecare moment o totalitate care reacționează și orientează activitatea mea de gîndire. Eu gîndesc și întrebuințez gîndirea altora în funcție de această totalitate. Or, există idei și construcții cu care ea este incompatibilă... Înțelegerea de către mine a trecutului nu va fi decît o interpretare ale cărei elemente îmi sînt furnizate de prezentul meu..." [19]

Așadar, reluînd firul discuției (și E. Papu a dovedit o excepțională *deschidere* în fața problemei ridicate de noi), putem asimila, de pildă, expansiunea *punctului* originar eminescian cu grăunciorul de clorofilă, dar nu-l putem și reduce la acesta. În atare sens, considerăm că gîndirea eminesciană este „mai originară" decît aceea de tip *vegetal-romantică* și prin aceasta mai apropiată de natura însăși, grație afinităților profunde cu gîndirea orientală. Explozia inițială *(big-bang*-ul) intuită de vechii indieni ține oare mai mult de *vegetal* decît de *mineral ?* Evident, punctul originar, *materia necreată* nu e regnul mineral, ci o structură a tuturor structurilor și nici una în parte. Eminescu a fost un exemplu de artist total aspirînd tocmai la condiția acelui *punct originar.* Deja am relevat că el nu e poetul unui singur element, ci al tuturor celor „patru stihii" (v. *Strigoii).* Aidoma el nu e confin doar cu regnul vegetal, ci și cu cel animal și mineral, respectiv cu tipurile *romantic, clasic* și *baroc.* De aceea, ne îndoim de precizarea lui E. Papu că „iubirea față de alte elemente ni se prezintă mai hieratică, mai depărtată, am spune, chiar, mai intelectuală." Eminescu se simte la fel de bine nu numai

Scanned with OKEN Scanner

în mijlocul exploziei vegetale, ci ascultă și chemarea apelor etc. ; iubita e admirată nu numai ca „floare albastră", „floare albă de cireș" etc., ci și prin strălucirea (barocă) a brațelor marmoreene. Statul eminescian are ca model nu vegetația, ci socialitatea naturală a albinelor, care e o subtilă simbioză între vegetal și animal. Altminteri, în altă parte, E. Papu făcea afirmația că Eminescu este „cel mai mare pictor animalier" din literatura română de pînă la Sadoveanu." [20] Mai mult : „O asemenea atracție către lumea faunei devine la Eminescu aproape generală și nediferențiată. Poate doar în mediul brahman — în orice caz, în poezia europeană nu cunoaștem o situație similară — animalele considerate dăunătoare sau impure reușesc să se integreze atît de plenar în aria de simpatie a unui poet." [21] E. Papu recunoaște aici atît influența folclorică autohtonă, cît și tendința modernă a depășirii romantismului. [22] În această privință, criticul s-a dovedit a fi unul dintre cei mai receptivi eminescologi contemporani.

Dacă geniul romantismului stă în reducția la starea „ființei vegetale", faptul presupune totuși o *limitare* a *integrării* cosmice, deși e cea mai fecundă cale descoperită de spiritualitatea europeană. Această *autolimitare* este evidentă de la Rousseau și pînă la impresioniști, oricît am crede contrariul. Să luăm numai exemplul oferit de Marcel Brion. La Constable, constată Brion, contopirea cu natura presupune simultan o izolare tot mai accentuată de „societatea oamenilor". Este deja o *limitare* izvorîtă din concepția rousseauistă a incompatibilității dintre societate și natură. De unde și faimosul îndemn al „întoarcerii la natură". Statul, credea Rousseau, este artificial, o convenție ; numai natura este naturală.

Viziunea eminesciană se află la antipod. Întrucît orice lucru își are propria sa măsură, tot ce există e natural, inclusiv statul : „Nimic nu este absolut decît natura, și statul oamenilor e asemenea natură, ideile lor nu sînt decît un reflex a celora ce se-ntîmplă într-adevăr." [23] Pentru aria europeană e aici o concepție revoluționară, de care — dintre romantici — se vor apropia foarte puțini, Leopardi, spre exemplu, care admiră și el statul

Scanned with OKEN Scanner

natural al furnicilor și albinelor. Și totuși Leopardi, mai mult decît Eminescu, rămîne esențialmente un „european" prin gîndirea naturii ca *exterioritate*, ca *model*, deși — cum observa Iosif Cheie-Pantea — atitudinile celor doi poeți concordă în multe privințe. Leopardi rămîne la părerea că „datoria poetului este să imite natura, care nu se schimbă și nici nu se civilizează." [24] În acest fel, natura este gîndită ca *etalon*, așa cum o gîndeau și Rousseau și urmașii săi. Desigur, eminescianismul pare adesea impregnat de conceptele naturalismului european și este foarte firesc. Aparent, viziunea poetului român ar fi un masiv îndemn la reîntoarcerea la natură. S-a și făcut mult caz de medievalismul său, în sensul întoarcerii la starea „statală" „naturală" din vremea lui Alexandru cel Bun și Mircea cel Bătrîn. Numai că atare perspectivă nu concordă cu gîndirea eminesciană. Întrucît se neglijează conceptul fundamental al *muncii*, fără de care punctul de vedere eminescian poate fi lesne ridiculizat sau acuzat de reacționarism (v. cap. *Munca*). Înstrăinarea muncii în logocentrism înseamnă subminarea esenței naturale a statului. Una din consecințe, cea mai dezastruoasă, este hipertrofierea eului, semn alarmant al creșterii entropiei morale. Egocentrismul european — observa Andrei Pleșu într-o pătrunzătoare analiză — a dus la o dublă neadecvare la natură a Occidentului : ori a considerat natura „prea puțin", ori un „absolut". [25] Este limpede că romantismul a considerat natura ca pe un „absolut". Antropocentrismul care străbate sentimentul european al naturii — observa autorul citat —, face ca natura să devină o „pasiune imposibilă", o „utopie". Este acea substituire a lui Dumnezeu cu natura, de care vorbeam în paginile anterioare, „cult al unei zeițe secunde" intuit admirabil încă de Novalis : „Unii oameni sînt atît de legați de natură pentru că, precum copiii răsfățați, se tem de tata și se refugiază la sînul mamei."

În fața religiei în declin, comentează Andrei Pleșu, „întoarcerea la natură" înseamnă *mîntuire*, *paradisul* europeanului modern, „un mijloc de a-l cunoaște pe Dumnezeu însuși ca adevăr empiric". [26] *Feminizarea* naturii deschide căile acestei pasiuni inaccesibile. Cei vechi au

Scanned with OKEN Scanner

identificat frecvent natura cu o zeiță a iubirii și fecundității. Și Goethe, și romanticii vor continua să caute în natură feminitate. Toamna, spre exemplu, e pentru Keats o zeiță tolănită în „patul de grînar, / Cu bucle moi în vînt unduitor ; / Dormind pe holde-n parte secerate / Cînd macii cu parfumul lor te-mbată / Și coasa-ți face-n grîu cu flori popas.“ [27] Nu altminteri va fi natura și pentru G. Coșbuc :

„Cît de frumoasă te-ai gătit,
Naturo, tu ! Ca o virgină
Cu umblet drag, cu chip iubit !“
(Vara)

Novalis asimilează natura cu simbolica „floare albastră“, cu feminitatea și cu divinitatea. Aparent, animismul romantic a trecut și la Eminescu. Dar un cititor atent și sagace precum Alain Guillermou simte adevărul că la Eminescu nu e vorba de un simplu animism al naturii : „Imaginație de poet — s-ar spune. Dar poate că e altceva.“ [28] Din păcate, criticul francez se oprește doar la această constatare.

Însuflețind natura, europeanul se refugiază în mijlocul ei ca „antidot al singurătății“, cum observa Andrei Pleșu. Sînt faimoase plimbările singuraticului Rousseau sau călătoriile romantice care au dus la o literatură proliferantă. E o ieșire din cotidian, refugiu în natură care în secolul nostru va degenera în mentalitate de *week-end*.

Eminescu abandonează această modă literară care a înflorit la noi prin Alecu Russo, V. Alecsandri, D. Bolintineanu, Gr. Alexandrescu etc. Și el, desigur, a „călătorit“ în natură, mai cu seamă în copilărie și adolescență. Dar sentimentul său e că pretutindeni se află în natură. Copil fiind, cutreieră pădurea nu pentru a o admira, ci spre a asculta vocile ei, spre a se iniția în tălmăcirea acestor voci. Copilul nu contemplă natura, ci se contopește cu ea, fiindcă se simte egalul ei. Mentalitatea adultă are totdeauna un sentiment de superioritate în fața naturii și tendința lui e de a o *cuceri*, de a o supune. Este orgoliul bărbatului în fața femeii. Nu-i oare „cucerirea naturii“ unul dintre sloganele mult trîmbițate ale scientismului contemporan ?

Scanned with OKEN Scanner

Romanticul ironic și lucid simte imposibilitatea comuniunii dintre propria sa iubire și natură. Heine, bunăoară :

„Să știe floarea din grădină
Aleanul din inima mea,
Ar plînge-mpreună cu mine,
Să-mi vindece rana grea.

Să știe privighetoarea
Că sînt atît de înfrînt,
Voioasă mi-ar da alinarea
Cu-nviorătoru-i cînt.

Să știe stelele de aur
De doru-mi sfîșietor,
Și ele ar veni alături
Să-mi dea mîngîierea lor.

Dar vezi că nici una nu poate
Să știe ce-adînc sînt rănit,
Ci singură-i una-ntre toate :
Ea însăși m-a zdrobit.“ [29]

Cu totul altceva se petrece în universul eminescian, natura fiind *comunicare* infinită :

„O ascultă numa-ncoace,
Cum la vorbă mii de valuri stau cu stelele proroace !
Codrii negri aiurează și izvoarele-i albastre
Povestesc ele-nde ele numai dragostele noastre
Și luceferii ce tremur așa reci prin negre cetini,
Tot pămîntul, lacul, cerul... toate, toate ni-s prieteni...“

A fi natură înseamnă comunicare maximă și deci fericirea maximă :

„Ai putea să lepezi cîrma și lopețile să lepezi,
După propria lor voie să ne ducă unde repezi,
Căci oriunde numai ele ar dori ca să ne poarte,
Pretutindeni fericire... de-i viață, de e moarte.“

(Scrisoarea IV)

La o asemenea integrare cosmică ajung cîțiva dintre marii romantici germani, cel mai reprezentativ fiind Novalis. „*Discipolii la Sais*“ este un veritabil text de filosofie a naturii preeminesciene. Și totuși natura novalisiană continuă să aibă, cu preponderență, caracteristicile antropocentrismului european, deși e vizibilă influența viziunii orientale. Novalis leagă ideea de natură de aceea de personalitate : „Dealtfel caracterul accidental al naturii se alătură, s-ar zice, ca de la sine, ideii de personalitate umană, iar aceasta din urmă se lasă cel mai potrivit gîndită ca esență umană.“ [30] Mai mult, cunoașterea naturii este condiționată de apropierea de poeți, adevărații intermediari între natură și om : „Cel ce voiește, așadar, să cunoască cu adevărat sufletul naturii, acela să o caute în tovărășia poeților.“ [31] Natura coincide cu „vîrsta de aur“, „vîrstă cînd natura le era oamenilor prietenă, consolatoare, sălășluia laolaltă cu oamenii și cînd o comuniune cerească făcuse din aceștia făpturi nemuritoare.“ [32] Novalis vorbește de „felurite moduri de a contempla natura“ și opune receptarea naturii ca „ospăț“ trăirii ei ca „evlavioasă religie ce poate oferi ținută, direcție și sens unei întregi existențe.“ [33] Și feminizarea, personificarea naturii : „În mijlocul naturii el se simte ca la sînul feciorelnicei sale logodnice și numai ei îi încredințează impresiile pe care le-a dobîndit în dulci ore de intimitate.“ [34] *Discipolul* novalisian este un „propovăduitor al naturii“, are „nostalgia adîncă a naturii“ [35] și „principiile fundamentale“ ale artei le învață de la natură. Toate acestea sînt trăsături definitorii pentru întreg curentul romantic. Mai mult, cum deja observam, Novalis ilustrează exemplar teoria lui Edgar Papu cu privire la identitatea dintre „ființa vegetală“ și natură. Chintesența acestei identificări o aflăm în imaginea „florii albastre“ care adună în sine „amintirea vechilor stări florale“, „vîrsta de aur“, copilăria, iubirea etc. [36] Melancolia romantică este *căutarea* unui asemenea *chip* al naturii. Eroul lui Novalis caută „floarea albastră“. Acesta e sensul avatarurilor sale. E un sens „optimist“, e o aspirație, „hrănire“ cu idealuri. Dar tocmai „divinizarea“ este și piedica adevăratei integrări în natură. Melancolia romantică este un reflex al tris-

Scanned with OKEN Scanner

teții lui Narcis în neputința sa de a-și cuprinde chipul ideal de dincolo. Europenii n-au avut intuiția paradoxului că o veritabilă contopire cu natura este tocmai *depărtarea* de ea. Firește, nu e vorba de refuzul *scientist* sau *estetizant* al naturii de care Occidentul a abuzat și încă mai abuzează spre propria sa distrugere și neadecvare la natură.

Ceea ce și-a interzis, în bună măsură, cultura occidentală a înțeles, se pare, Orientul. Andrei Pleșu observa că spiritul oriental se opune tendinței europene de *idealizare*, de *autonomizare* a naturii, de echivalare a ei cu *formele pline*: „Intuiția naturii ca vid e principiul celor mai caracteristice dintre peisajele extrem-orientale". [37] Natura e în golurile dintre obiecte și nu în obiectele însele. Celebra afirmație a lui Lao-tse că folosul casei nu e în pereți și acoperiș, ci în golul din lăuntru, este esențială. *Sunyata* (vacuitatea) trimite la al doilea concept-cheie — *tathata*, „lumea așa cum este, neregizată și neparcelată de simbolurile și definițiile gîndirii". [38] „Pentru a te integra naturii (cunoscînd-o în mod adecvat) — comentează Andrei Pleșu —, trebuie să refuzi sistematic a-ți face din ea «chip gîndit», trebuie să o trăiești, așadar, în mod nearticulat, în virtutea celei mai necorupte spontaneități. Numai în acest fel *sunyata* (vidul, vacuitatea) devine *tathata*, obiect al unei experiențe trans-formale și trans-verbale, dar cu atît mai puternice". [39]

Marele avantaj al lui Eminescu este de a se fi format la confluența a două tipuri de cultură — occidentală și orientală. Forța sa perceptivă i-a permis să asimileze într-un singur organism două moduri de gîndire opuse, dar posibil complementare. Geniul lui Eminescu a găsit limbajul necesar asimilării raționalității de tip occidental la trunchiul viguros al marilor intuiții extrem-orientale. Așa ne explicăm de ce viziunea sa cosmologică nu „reproduce" cosmogonia de tip occidental Kant-Laplace, ci pe aceea din binecunoscutul *Imn al creațiunii* din *Rig-Veda*, cosmologia cea mai asemănătoare cu teoria de azi a *exploziei inițiale*.

E de văzut, în primul rînd, că Eminescu refuză sistematic nu numai a identifica natura cu idealitatea di-

Scanned with OKEN Scanner

vină, ci și de a paria pe transformarea ei în „chip gîndit", în zeiță, simbol etc. Încă din *Epigonii* reproșează înclinarea de a antropomorfiza, de a transforma toate în „icoană" și „simbol" : „*Oamenii* din toate cele fac icoană și simbol". Iar în *Preot și filosof :*

„Ascultați adevărul în idoli, pietre, lemn,
Căci doar astfel pricepe tot neamul cel nedemn
Al oamenilor zilei sublimul adevăr —
Ce voi spuneți în pilde, iar noi l-avem în cer."

Una dintre postume se intitulează *Antropomorfism* și sensul ei este explicit antiromantic ca și imaginea motanului din *Cugetările sărmanului Dionis,* atitudine foarte apropiată de a lui E.T.A. Hoffmann al cărui motan Murr, ca personaj, sparge tiparele romantismului ortodox. Revelatoare este și tratarea motivului „florii albastre".[40] La poetul nostru, simbolismul novalisian este „dezbrăcat" de atributele sale într-un chip foarte eminescian. Intenția este vădit polemică, dincolo de reala inflexiune simpatetică ce-l leagă de autorul lui *Heinrich von Ofterdingen.* În primul rînd, „inițiativa" nu este a eroului, ci a „florii albastre" care se opune tocmai căutării „în depărtare" a fericirii. *Floarea albastră* este iubita pur și simplu, o prezență *reală,* accesibilă, și nu natura — „vîrstă de aur" care implică o „întoarcere" la ea. Cu toate acestea, „floarea albastră" păstrează o ambivalență care presupune totodată chemarea iubirii ca dintr-un trecut ce aspiră la prezent și viitor. Se vădește acum sensul *întors* al viziunii eminesciene. Dacă în „floarea albastră" Novalis investește atributele naturii ca idealitate (ceea ce fac la alt nivel toți romanticii), se și înțelege că *sensul* energiei lor spirituale e către acest centru „plin", acaparant, după cum parfumul florii atrage irezistibil anume insecte. Iată însă că la Eminescu ne ciocnim de un paradox greu sesizabil. Poetul se identifică cu natura întrucît *se depărtează* de ea, printr-o mișcare, așadar, de sens *invers,* de părăsire a naturii. Este vorba, în fond, de părăsirea naturii ca *mit,* ca idealitate mistic-romantică. De aceea, contactul real cu natura coincide la el cu *părăsirea* ei, cu *pierderea* ei ireversibilă :

Scanned with OKEN Scanner

„Și te-ai dus dulce minune,
Ș-a murit iubirea noastră —
Floare-albastră ! floare-albastră
Totuși este trist în lume !“

Rațiunea întregii poezii se sprijină pe acest nucleu final prezent peste tot în opera poetului. Este ceea ce am numit vindecare de „romantism“, și implicit de canoanele raționalității antropocentrice europene, în finalul *Luceafărului :*

„Trăind în cercul nostru strîmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mă simt
Nemuritor și rece.“

Și nu e oare tulburător că „ieșirea din labirint“ se suprapune cu ieșirea din lumea obiectelor *(natura plină)* și intrarea în „vid“ *(sunyata),* care este „pacea eternă“ ? Abia în această perspectivă ar putea avea o semnificație extraordinară intuiția Elenei Tacciu că Eminescu este un poet al *aerului,* cel mai mare poet al aerului din literatura lumii ! *A fi întrucît dispari* — aceasta este legea naturii eminesciene ca și a marilor înțelepți ai Orientului. Și nu se putea defini mai exact geniul decît prin identificarea lui cu o stea, deoarece *steaua este întrucît a dispărut :*

„Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie ;
Era pe cînd nu s-a zărit,
Azi o vedem și nu e.“

Tot astfel geniul : „El n-a fost cînd era, el e cînd nu e.“ Aidoma iubirea :

„Tot astfel cînd al nostru dor
Pieri în noapte-adîncă,
Lumina stinsului amor
Ne urmărește încă.“

La fel, deci, natura care există întrucît o părăsești continuu. De aici poate paradoxul reținut de Mihail Dragomirescu, pe urmele lui N. Petrașcu, relativ la indife-

Scanned with OKEN Scanner

rența lui Eminescu față de natură. Este aceeași indiferență pe care a dovedit-o M. Sadoveanu în cunoscuta escapadă la Cheile Bicazului cu cîțiva prieteni de la *Viața românească*, indiferență care i-a „scandalizat" pe amicii obișnuiți să se „reîntoarcă în natură". [41] Copilul *este* în natură ; numai adultul crede că se poate reîntoarce în natură. Există și la Eminescu o nostalgie a naturii, a copilăriei, deoarece poetul rămîne totodată un „european" care a crezut în simetriile perfecte, dar, în același timp, el e conștient că întoarcerea nu mai e posibilă :

„Astăzi chiar de m-aș întoarce
A-nțelege n-o mai pot..."

Însuflețirea naturii echivalează cu pierderea ei, e un surogat de natură pe care europeanul și l-a făurit de timpuriu. Este, în fapt, mentalitatea antropocentrică a lui Pygmalion, impulsul de a însufleți după chipul și asemănarea sa lucrurile :

„Iar despre-un alt se spune că mult au îndrăgit
Pe-un chip pe care singur cu mîna-i l-a cioplit ;
Sărută-mbrățișază el propria făptură
Și l-ale ei genunghe-și dă sufletul pe gură.
El singur se jertfește."
(Pentru păzirea auzului, trad. după Nicodim Monahul)

Aceeași jertfă cerută de sirenele lui Ulise. Invocarea lui Pygmalion într-un sens polemic mi se pare sugestivă. „Chipul de lut" care este Cătălina, nu cere decît suflarea geniului, însuflețirea unei naturi moarte, ca *obiect*. Or, Eminescu vede tocmai *leșul, lutul* acolo unde Pygmalion vrea să însuflețească. Dezbrăcarea de cărnuri a fălcilor etc. (v. *Gelozie)* nu e deloc în spiritul lui Pygmalion. Herbert Kühn, citat de Andrei Pleșu, remarca faptul că mentalitatea de tip Pygmalion este specifică spiritului european, pe cîtă vreme cazul lui Wu-tao-tse caracterizează mentalitatea orientală. După ce Wu-tao-tse și-a pictat peisajul, se spune, a intrat în perete dispărînd cu pictura deodată, realizînd astfel „condiția vidului", suprema integrare cosmică.

Scanned with OKEN Scanner

Arald din *Strigoii*, stăpîn peste cele patru stihii, reface, într-un alt mod, traseul labirintic al lui Hyperion, regăsind în „oglinda neagră" chipul femeii iubite. Realizîndu-și „opera", Arald nu imploră nicicum readucerea Mariei printre cei vii, ca Orfeu. Într-o situație similară, Novalis va regăsi vitalitatea maximă în tărîmurile morții, reînviind chipul femeii iubite prin simbolica „floare albastră". Dimpotrivă, îndrăgostitul eminescian reintră în „oglinda neagră" dispărînd pe vecie deodată cu Maria :

„Călări ei intră-nuntru și porțile recad ;
Pe veci pieriră-n noaptea mărețului mormînt."

Simultan, bătrînul mag redevine orb, contopindu-se cu piatra, trăind ca natură uitată, sălbăticită, fapt subliniat într-un sens asemănător de G. Călinescu :

„Bătrînu-și plecă geana și iar rămîne orb,
Picioarele lui vechie cu piatra se-mpreună,
El numără în gîndu-i și anii îi adună,
Ca o poveste-uitată Arald în minte-i sună,
. . . . . .
În plete-i crește mușchiul și mușchi pe a lui sîn,
Barba-n pămînt i-ajunge și genele în piept."

Această „ieșire" din natura „plină" spre imensitatea *vacuității*, pierderea și pulverizarea în „eterna pace" este prezentă obișnuit în opera poetului, iar mai tîrziu la Sadoveanu. I. Constantinescu s-a oprit mai demult asupra semnificației *dispariției* „florii albastre", dispariție pe care o punea în legătură cu evoluția motivului de la Novalis la Baudelaire și adăuga astfel un nou argument în favoarea încadrării lui Eminescu printre contemporanii săi. [42)]

Evident, altul este sensul dat cuvîntului în aceste considerații, deși nu contravine aserțiunii lui I. Constantinescu.

Cuplul din *Făt-Frumos din tei* se pierde prin codri, în vreme ce luna le zugrăvește umbrele pe cîmpul alb :

„Lun-atunci din codri iese,
Noaptea toată stă s-o vadă,
Zugrăvește umbre negre
Pe cîmp alb ca de zăpadă.

Scanned with OKEN Scanner

Și mereu ea le lungește,
Și urcînd pe cer le mută,
Dar ei trec, se pierd în codri
Cu viața lor pierdută.“

Acel „Parc-am murit de mult“ din *Melancolie* este tot dispariție, ca și *întunecarea* din *De cîte ori, iubito...* sau *Trecut-au anii... :*

„Din ce în ce mai singur mă-ntunec și îngheț,
Cînd tu te pierzi în zarea eternei dimineți.“

„Pierdut e totu-n zarea tinereții
Și mută-i gura dulce-a altor vremuri,
Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec !“

Aidoma „florii albastre“, „floarea albă de cireș“ este „pierdută vecinic“ :

„Pierdută vecinic pentru mine,
Mireasă sufletului meu !“
(Atît de fragedă...)

Într-un ciclu de sonete, iubita e :

„Pe veci pierduto, vecinic adorato !“

În rugăciunea sa, dacul eminescian cere „dispariția fără de urmă“ :

„Și-n stingerea eternă dispar fără de urmă“.
(Rugăciunea unui dac)

În cultura antică europeană, Empedocle a intuit sensul „dispariției“ ca identificare supremă cu natura și totuși el lasă un *semn : sandalele*. Sandalele lui Empedocle constituie poate indiciul neputinței europeanului de a se desprinde totalmente de mentalitatea antropocentrică. Eminescu e mai aproape de „vidul“ oriental prin năzuința întru „dispariția fără de urmă“. În insula lui Euthanasius, Ieronim nu se întoarce într-un *paradis pierdut*, cum încearcă, în vremea din urmă, să ne convingă mai mulți comentatori, ci eroul *se pierde* în acest „paradis“. Existența euthanasică nu-i regăsirea adamică a raiului naturii, ci dispariția în sensul Nirvaniei indiene. Precizarea este necesară întrucît mitul insulei nu

Scanned with OKEN Scanner

este o creație a lui Eminescu [43], ci apare și la alți romantici (și nu numai la ei). Iosif Cheie-Pantea echivalează insula eminesciană cu „Insula Patriarhilor" a lui Leopardi. Dar la Leopardi este, într-adevăr, „beatitudine adamică", Adam însuși fiind prezent și contemplînd lumea în prospețimea ei naturală. Starea de eden, de evaziune constituie trăsătura insulei romantice, chiar cînd se infiltrează elemente de mitologie budistă.

A părăsi natura înseamnă a te despărți de o himeră, de natura ca „chip gîndit" și, deci, a realiza adevărata stare de natură. În sens stilistic, este dobîndirea *literalității*. Înseamnă a poseda puteri de cunoaștere nebănuite. Eminescu (lăudîndu-i pe orbi) știa că a pierde senzația vederii poate însemna cucerirea vederii, după cum Beethoven pierzînd senzația auzului n-a pierdut și *auzirea*. Eminescu percepe și înțelege sublimbajele naturii din perspectiva „vacuității", a unei tăceri nelimitate. Singur, jocul de oglinzi al labirintului l-ar fi dus cel mult pînă la o complexă experiență impresionistă. *) Comentînd peisajul impresionist, Andrei Pleșu notează cu perspicacitate : „Lumina impresionistă e, într-adevăr, un senzual joc de paiete, e ceea ce rămîne din forma obiectelor concrete cînd le tratăm ca niște oglinzi." [44] Dar, paradoxal, jocul de oglinzi impresionist este totodată o larmă compactă, încremenită ca o mare tulburată și înghețată. Le lipsește impresioniștilor finețea auzului. Tocmai ceea ce Eminescu avea cu prisosință.

C. SUBLIMBAJELE NATURII. Dacă Nirvana dacului nu e totuna cu paradisul romantic european, nu se poate pune semn de egalitate nici cu Nirvana hindusă, cum observa Alain Guillermou. Originalitatea lui constă tocmai în asimilarea ambelor tipuri spirituale. Pentru Eminescu, lucrurile sînt *semne* în ele însele și nu întrucît omul le „însuflețește" cu propria sa măsură. Glasurile naturii nu se supun, așadar, legii animismului tradițional. Universul însuși *ființează*. Și ființarea în sine este Logos. Dimpotrivă, antropocentrismul este piedica apropierii naturii ca *scriitură* de-sine-stătătoare. Prin

* Cum l-a și văzut George Popa. *(Spațiul poetic eminescian*, 1982, p. 43).

abolirea antropocentrismului, Eminescu nu înțelege distrugerea *eului*, cum sînt înclinați unii să creadă, ci recunoașterea *măsurii reale* a eului. „Gîndind și simțind antropocentric — scrie Andrei Pleșu —, el (europeanul, n.n.) nu e în stare să înregistreze valoarea de limbaj a tăcerii vegetale, organicitatea nuanțatei stabilității a naturii, pathosul absolut al *prezenței* ei.“ [45] Or, *tăcerea vegetală* este un punct terminus al experienței de viață eminesciene :

„Nu e carte să înveți
Ca viața să aibă preț —
Ci trăiește, chinuiește
Și de toate pătimește
Ș-ai s-auzi cum iarba crește.“

Pentru aceasta, *auzul* trebuie *păzit* de magia înșelătoare a cuvîntului, întru vindecarea de ceea ce numeam „complexul Lear“ ; *auzul* trebuie păzit de „glasul de sirenă adormitor de dulce“, de „al femeiei vers“. Fiindcă oamenii schilodesc în acest fel natura după propria lor măsură. Și Eminescu aduce ca argument pe asirienii care mutilau tinerii spre a le păstra vocea de femeie :

„Ei schilozesc băieții ca glasul să-l subție,
Ca gura lor ca gura muierilor să fie.
Păreau c-a lor ființe sunt cu muierea gemeni,
Cîntau cu glasul dulce și rugător asemeni.“
(Pentru păzirea auzului)

Nu cunoaștem dovadă mai elocventă întru respingerea condamnării naturii la provizorat, acea transformare în „zeiță secundă“, feminizarea ei spre a satisface cu eros egocentric, deviat. Și să fie oare întîmplător că esența naturii i se dezvăluie poetului în primul rînd ca *auzire ?* Natura este *scriere*. Geniul lui Novalis [46] intuiește acest fapt. Geniul lui Eminescu duce intuiția pînă la ultimele ei consecințe. Natura este scriere *văzută* întrucît e *auzită*. Și nu oricum poate fi auzită natura, deoarece :

„De plînge Demiurgos, doar el aude plînsu-și.“

Scanned with OKEN Scanner

Ca și iarba. Ca și toate lucrurile și viețuitoarele. Fiindcă Eminescu nu *aude* numai tăcerea vegetală, ci și pe aceea animală sau minerală. Recunoașterea erosului ca natură nu e întrucît e asociat cu natura, ci fiindcă este egalul naturii. În acest sens ni se dezvăluie profunzimea afirmației lui G. Călinescu privitoare la „naturalismul" prea puțin romantic al iubirii eminesciene, afirmație care a nemulțumit și a contrariat pe apărătorii romantismului erotic al poetului român. Îndrăgostiții eminescieni — observa Călinescu — sînt chiar „elemente ale naturii inconștiente de sine". Așadar, *dispar* în mediu, refuzînd cuvintele : „Ei cad prin puterea instinctului și sub înrîurirea mediului înconjurător într-o somnolență extatică pe care Eminescu o numește de obicei *farmec,* dar care nu e decît neclintirea hieratică a animalelor în epoca de împerechere." De vrem sau de nu vrem acestea sînt cele mai adînci cuvinte spuse despre erosul eminescian. Și ele se verifică peste tot în opera poetului de la „adormirea" sub salcîm a îndrăgostiților *(Sara pe deal)* pînă la moartea euthanasică. Și, firește, nu e vorba de o sărăcire a iubirii, ci de maximum de iubire și deci maximum de *comunicare.* Sarcină deosebit de grea pentru un interpret al operei, deoarece confuzia planurilor este la îndemîna oricui, dovadă îndelungata tradiție a receptării liricii erotice eminesciene sub zodia lipsită de griji a *romanței.*

Și nu s-a crezut că G. Călinescu ar susține lipsa oricărei *metafizici* a eroticii eminesciene în favoarea instinctualității ? Dar acest fapt este dezis de respingerea „instinctului atît de van" de către poet. Or, intrînd în tăcere, auzind adică *neauzitul,* Eminescu se află deja în *metafizic,* o metafizică ce se opune totodată transcendenței de tip raționalist. Spre a uzita de un paradox, este o metafizică imanentă, realitatea nudă a naturii, literalitatea ei. Este o metafizică *dobîndită* și nu *învățată* din cărți. Ceea ce echivalează cu adevărata cucerire a CĂRȚII, cucerirea culturii ca natură : „farmecul culturei e cel mai mare farmec." [47]

Și acest farmec e încununarea muzicii eminesciene ca supremă metafizică. Capacitatea de a simultaneiza „strigătele mute" ale oglinzilor, miile de voci auzite și

Scanned with OKEN Scanner

neauzite, realizînd maximum de *informație* a făcut posibil acest miracol care este „armonia eminesciană". Și efortul poetului e întru totul conștient :

„Și cum colorile se îmbină
Naște a soarelui albă lumină,
Astfel prin vocile răsunătoare
Curge-astă mistică, dulce cîntare :"
(Ondina)

Poetul a atribuit frecvent elementelor naturii cuvinte ca *limbă, glas, voce, șoaptă, cîntec* etc. Dar nu din perspectiva umană, ci din propria lor rațiune de a fi și repetăm că el nu personifică natura, deși expurgarea totală a subiectivității este imposibilă și iluzorie. Consecința inevitabilă este nevoia de a te *iniția* în perceperea și tălmăcirea glasurilor naturii. Un asemenea efort îl făceau cei vechi și astăzi oamenii de știință au ajuns la concluzia că efortul se merită. Intuițiile unor esteticieni precum Johan Huizinga [48] converg cu ale uneia dintre cele mai recente științe — *zoosemiotica* (v. T. A. Sebeok, Robert A. Hinde, Mac Kay, Cullen etc.). Sebeok observa că există peste două milioane de specii animale (adăugați și mulțimea de plante !) și la nici una codul nu este cunoscut satisfăcător. [49] Sebeok făcea invitația lingviștilor să colaboreze cu zoologii. Pe de altă parte, behavioriștii au confirmat existența comunicării „abstracțiilor" la animale. [50] Cullen mergea pînă la a considera relațiile dintre plante și animale ca pe niște relații foarte asemănătoare cu cele umane. Se dovedește, pare-se, că poeții vorbesc nu în metafore, ci în adevăruri nude ! Se verifică, în acest fel adevărul insistenței cu care Eminescu a proclamat starea naturală a statului pornind de la modelul roiului de albine.

Eminescu realizează starea de natură și prin efortul constant de timpuriu, de a înțelege „sistemele" de semne extraumane :

„Din munți bătrîni și din păduri mărețe
Se nasc izvoare, ropotind se plimbă
Deprind pe rînd oceanica lor limbă
Și sunt în codri pustnici cîntăreț."
(Coborîrea apelor)

Încă din copilărie, poetul se inițiază în „tîlcuirea“ glasului păsărilor, al rîului, al frunzelor, al viespilor, într-un cuvînt, în *limba dulce a firii,* fie de unul singur *(Fiind băiet păduri cutreieram),* fie prin darul măiestru de a grăi al mamei :

„Mama-i știa atîtea povești, pe cîte fuse
Torsese în viață... deci ea l-au învățat
Să tîlcuiască semne ș-a păsărilor spuse
Și murmura cuminte a rîului curat.

În curgerea de ape, pe-a frunzelor sunare,
În dulcele 'miitul al paserilor grai,
În murmurul de viespii, ce-n mii de chilioare
Zidesc o mănăstire de ceară pentru trai,

De spînzură prin ramuri de sălcii argintoase
O-ntreagă-mpărăție în cuib legănător,
A firii dulce limbă de el era-nțeleasă
Și îl împlea de cîntec, cum îl împlea de dor.“

(Codru și salon)

În acest sens, nici unul dintre romantici n-a mers atît de departe ca Eminescu. Sublimbajele naturii sînt numeroase în întreaga operă, pe măsura abundenței suprafețelor reflectante. Dăm cîteva exemple la întîmplare, în care sublinierile ne aparțin :

„Mă culc între flori cu miros,
Ascult la a valului cînt,
La geamătul *dulce din vînt.“*

*

„Iar Carpații țepeni îngropați în nori
Își vuiau prin tunet *gîndurile lor.“*

*

„Mi-e ciudă pe frunza cuminte,
Pe vorbărețe valuri *de rîu,*
Ele-mi spun *ce dorește-al meu suflet,*
Ce singură eu nu știu.“

Scanned with OKEN Scanner

„*În van Titanul mort, ce ne-a născut*
Binele ni-l voiește ; în zădar

Cearcă-a vorbi *cu noi în cugetări*
Strălucitoare, varii,-mbălsămate,
În flori, în rîuri, în glasul naturii
Ce-i glasul lui, consilii vrea a da.“

*

„*Dumbrava* șoptește, *izvoarele* sună
Așteaptă-n amestec vibrare de strună...“

*

„*Nențeles rămîne gîndul*
Ce-ți străbate cînturile,
Zboară vecinic, îngînîndu-l,
Valurile, vînturile.“

„Stelele izvorăsc umede și aurite pe jumalțul cel adînc și albastru al cerului, buciumul *s-aude* pe dealuri, un fum de un *miros adormitor* împle satul, carile vin cu boii osteniți, *scîrțiind,* din lanuri oamenii vin cu coasele de-a umăr, *vorbind* tare în tăcerea sărei, *talangele turmelor,* apa fîntînelor, cumpenele *sună,* scrînciobul *scîrțiie*-n-vînt, cîinii încep a lătra și prin armonia amestecată *s-aude* plin și languros *sunetul clopotului,* care împle inima cu pace.“

Aceste numeroase sublimbaje converg, împreună cu altele, către armonia eminesciană, amintind — remarca s-a făcut — de *sinestezia* simbolistă. „Corespondențele“ însă nu sînt invenția simboliștilor, fiind familiare și unora dintre romantici, lui Dante etc. Fenomenul sinesteziei arată că simboliștii n-au părăsit totalmente natura, ci doar o anume viziune asupra naturii. Există însă o *artificializare* a procedeului la simboliști. Asocierea sinestezică la Verlaine, de pildă, păstrează adesea ceva programatic, simți efortul de diriguire :

„— *Somnoroasă, crin, gherghină și mușcată* —
Ce înecă și simțiri și cugetare
Și amestecă-n adînca ei vîlvoare,
Amintirea cu crepusculul deodată.“ [51]

Tot din exterior spre *Fire* vine și Rimbaud în *Sensation*, conformîndu-se spiritului european de identificare a naturii cu iubita :

„*Departe, mai departe, voi rătăci*
Voios, cu Firea-alături, precum cu o iubită !...“ [52]

Comparativ, să urmărim fenomenul de convergență la Eminescu, deși, evident, am limitat discuția la lirica naturii și nu ne interesează, în principiu, ordinea valorică a autorilor, fiindcă fiecare geniu e *cel mai mare* în domeniul propriei arte. În plînsul și rîsul poetului român se adună toate glasurile naturii :

„*Și tot ce codrul a gîndit cu jale*
În umbra sa pătată de lumini,
Ce spun : izvorul lunecînd în vale,
Ce spune culmea, lunca de arini
Ce spune noaptea cerurilor sale,
Ce lunii spun luceferii senini
Se adunau în rîsul meu, în plînsu-mi,
De mă uitam răpit pe mine însumi.“
(O-nțelepciune, ai aripi de ceară !)

În *O, mamă...*, regresiunea în sublimbajele naturii ia una din cele mai grăitoare împliniri. Poetul e în elemente, nu alături ; mama și poetul nu pășesc cu Firea alături, ci sînt Firea însăși. Mama conversează cu fiul prin frunze, prin salcîmi și tei, prin glasul vîntului și al apei :

„*O mamă, dulce mamă, din negură de vremi*
Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi ;
Deasupra criptei negre a sfîntului mormînt
Se scutură salcîmii de toamnă și de vînt,
Se bat încet din ramuri, îngînă glasul tău...
Mereu se vor tot bate, tu vei dormi mereu.“

De aceea, Eminescu nu simte nevoia „paradiselor artificiale“ precum contemporanii săi. Fluxul tensional nu e o investire a energiei eului în lucruri, ci dimpotrivă eul rezistă printr-o direcționare inversă a tensiunii existențiale. Iubirea e iubire întrucît e natură în sensul comunicării sub semnul simultaneității și în acest fel ne explicăm asocierea iubirii cu tremurul plopilor. cu acele

Scanned with OKEN Scanner

ramuri care bat în geam etc., lucruri aparent incompatibile cu logica empirică :

„Și dacă ramuri bat în geam
Și se cutremur plopii,
E ca în minte să te am
Și-ncet să te apropii.

Și dacă stele bat în lac
Adîncu-i luminîndu-l,
E ca durerea mea s-o-mpac
Înseninîndu-mi gîndul.

Și dacă norii deși se duc
De iese-n luciu luna,
E ca aminte să-mi aduc
De tine-ntotdeauna.“
(Și dacă...)

Moartea și-o vrea în „liniștea serii“, întrucît e a plenitudinii *comunicării*, grație prezenței mării, a codrului, a cerului senin, a tinerelor ramuri, a toamnei care să dea glas frunzișului veșted, a murmurului de izvor și a sunetului de talangă, a vîntului și a lunii, a teiului sfînt care-și scutură creanga, a luceferilor și cîntecului aspru al mării. Ca în *Sara pe deal*, poetul ar fi putut spune că pe astfel de Moarte merită să-ți dai viața întreagă. Farmecul incomparabil al poemei *Mai am un singur dor* stă în polifonismul ei tînguitor și profund :

„Și nime-n urma mea
Nu-mi plîngă la creștet,
Doar toamna glas să dea
Frunzișului veșted.
Pe cînd cu zgomot cad
Izvoarele-ntr-una,
Alunece luna
Prin vîrfuri lungi de brad.
Pătrunză talanga
Al serii rece vînt,
Deasupră-mi teiul sfînt
Să-și scuture creanga.“

Scanned with OKEN Scanner

O necurmată uimire ne provoacă faptul cîtă rezonanță are natura în a-i reda poetului capacitatea vorbirii pe care, după cum știm, și-o interzice :

„Numai colo, unde teiul
Lasă floarea-i pe pămînt,
Eu încep să mișc din buze
Și trimit cuvinte-n vînt.“
(Ce șoptești atît de tainic...)

Cuvîntul lui Sarmis este pregătit tot de glasurile naturii. El e convins că puterea de a gîndi a iubitei trebuie să vie dintr-un cîntec de jale : „Vrun cîntec blînd de jale / A deșteptat în taină glasul gîndirii tale ?...“ Cînd poetul e gata să renunțe la poezie, să pună capăt singurătății la care îl condamnă creația, natura are puteri miraculoase :

„Dar atuncea greieri, șoareci,
Cu ușor-măruntul mers,
Readuc melancolia-mi,
Iară ea se face vers.“

Cum nici pe departe nu intenționăm un inventar al sublimbajelor naturii, vom zăbovi doar o clipă asupra vastei poeme *Memento mori*. Ca nicăieri poate, aici vizualul și auditivul converg în simultaneități izvorînd din contraste aparent încremenite, dar mișcătoare totdeodată, lumina și întunericul înlocuiesc cuvîntul în simbioze stranii, muzica harfelor eminesciene se zbate halucinant și astral pierzîndu-se sfîșietor în adîncele hale ale tăcerii și morții ; asiști tulburat la spectacolul convertirii tuturor simțurilor în sublimbaje, artele plastice își dau întîlnire în explozii de policromatism, geniul arhitectural aruncă un *gînd de piatră* „din arc în arc“, rîurile devin *limbă*, valurile vorbărețe, umbra rîde, întreaga natură redă poetului capacitatea originară a vorbirii, lira se încordează tragic și înalt peste cel mai răscolitor discurs liric de după Dante Alighieri :

„O, lăsați să moi în ape oceànici a mea liră !
Să-mbrac sunetele-i dalbe cu a undelor zîmbire,
Cu-ale stelelor icoane, cu a cerului azur ;

Scanned with OKEN Scanner

Să înalț munții Greciei, scînteind muiați în soare,
Cu dumbrave prăvălite peste coaste rîzătoare
Și cu stînci încremenite printre nouri de purpur.

Peste văile adînce repezite-n regioane
Nourate, stau ținute templele multicoloane,
Parcă munții-n brațe de piatră le ridică și le-arat
Zeilor din ceriuri. Vulturi peste văi înnegurate
Grei atîrnă cu întinse aripi și priviri țintate
Supra lumii ce sub dînșii stă adînc, împrăștiet.

. . . . . .

Înserează și apune greu soare-n văi de mite.
Cu un roș fir de jăratec culmi de munte sunt tivite,
Lunga lor fulgerătură în senin a-ncremenit.
Marea aerului caldă, stelele ce-ntîrzii line,
Limba rîurilor blîndă, ale codrilor suspine,
Glasul lumei, glasul marei se-mpreună-n infinit.

Codrii aiurează negri sub a stelelor povară.
Rîuri calde ca și sara apa-n arcuri o coboară,
Prăvălind-o purpurie peste scările de stînci ;
În albastru-adînc, în marea cerului cea liniștită,
Răpăd munții cu tărie fruntea lor încremenită
Și în valuri verzi de grîne îmblă văile adînci.

Printre cremenea crăpată, din bazaltul rupt de ploaie,
Ridica copaci monastici, trunchii ce de vînt se-ndoaie,
Scoțînd veche rădăcină din pietrișul sfărîmat ;
Un vultur s-agață mîndru de un pisc cu fruntea ninsă
Nouri lunecă pe ceruri flota lor de vînt împinsă
Și răsuflă-n noaptea lumei cîntul mării blînd și mat.“

Ar trebui să citățm peste cincizeci de strofe masive, trosnitoare, gîlgîitoare de lirism greu ca un potop de ape și ca o prăbușire de galaxii năzuind totuși spre armonie. Nicăieri poetul nu a jubilat ca în mirificul dialog cu natura ; se cufundă conștient în miile de glasuri ale ei, o lasă să vorbească în locul cuvîntului omenesc :

„Și cuminți frunzele toate își comunică misteruri.
Surîzînd, clipind ascultă ochii de-aur de pe ceruri,

Scanned with OKEN Scanner

Crenge rele imitează pîn'și zgomotul de guri
A cărărilor pierdute de pe valea de izvoare
De s-ar ști... cîte mîni albe rupe-ar flori mirositoare,
Cîte buze ar închide gîndul sîntelor păduri!

Cine are-urechi s-audă ce murmur gurile rele
Și vorbărețele valuri și prorocitoare stele
De-ale grațiilor amoruri, de-ale nimfelor iubit;
Cine-ascultă și nu-nstrună arfa-i de cîntări bogată,
Căci comori de taine-ascunse orice rîu... Lunca ingrată
De-ar șopti, viața-i toată n-ar sfîrși de povestit.“

Naturii poetul îi permite să fie *vorbăreță*, ceea ce la oameni ar condamna cu strășnicie. În vreme ce natura cuvîntă, cugetătorul stă mut, mînat de teribila interdicție a cuvîntului degradat :

„Dar în camera îngustă lîngă lampa cea cu oliu
Palid stă cugetătorul, căci gîndirea-i e în doliu:
În zădar el grămădește lumea într-un singur semn;
Acel semn ce îl propagă el în taină nu îl crede,
Adîncit vorbește noaptea cu-a lui umbră din părete —
Umbra-și rîde, noaptea tace, mută-i masa cea de lemn.“

Dar nu numai filosoful e pradă acestei tăceri, ci și sculptorul orb, și poetul cîntăreț Orfeu care-și reazemă cotul „pe-a lui arfă sfărîmată...“. O asemenea harfă aruncată în haos ar fi declanșat prăbușirea cosmosului, însă Orfeu o aruncă în mare, ducînd cu ea căderea Greciei, și peste vremi, a Daciei. Niciodată poate lira eminesciană n-a sunat mai dramatic, mai viguros și mai cu jale ca în episodul căderea Daciei. Amenințarea Daciei devine amenințarea *cuvîntului*. Glasului de protest al lui Decebal i se alătură întreaga natură. Valurile gem de mînie la sosirea romanilor :

Dar pe-arcade negre-nalte, ce molatec se-nmormîntă
În a Dunării lungi valuri ce vuiesc și se frămîntă,
Trece-un pod — un gînd de piatră repezit din arc în arc;
Valurile înfuriate ridic frunțile răstite,
Și izbind cu repejune arcurile neclintite,
Gem, picioarele le scaldă la stîncosul lor monarc.“

Scanned with OKEN Scanner

Glasul de protest al naturii se prelungește în Carpați, în mare, în nori „ca de bazalt", în tot universul, oceanele și munții sînt lăsați să grăiască prin însuși cuvîntul lui Decebal :

„Nu vedeți că în furtune vă blastămă oceàne ?
Prin a craterelor gure răzbunare cer, vulcane
Lava de evi grămădită o reped adînc în cer,"

Altminteri, poetul a aspirat statornic ca limba să-i fie o forță a naturii în violență ca și în mîngîiere :

„Voit-am a mea limbă să fie ca un rîu
D-eternă mîngîiere... și blînd să-i fie cîntu-i."
(Icoană și privaz)

Geniul-stea este o asemenea forță. Descinde din elemente, bunăoară din „fundul Mării Negre" ; în harfa lui se grămădesc toate sunetele cosmosului, viscolind „Un cînt bătrîn și răscolind din fundu-i / Sunete-adînci și nemaiuzite." Aceste sublimbaje se scurg laolaltă „într-o limbă aspră / Și veche — însă clară și înaltă / Ca bolțile cerului..." *(Odin și Poetul)*. Printr-o dublă regresiune, Eminescu creează o nouă ipostază a poetului-pasăre, răsturnînd raportul tradițional. Simbolul l-a urmărit și pe Baudelaire în *Albatrosul*. Eminescu însă nu creează un simbol al poetului, dimpotrivă, păsările sînt comparate cu poetul : „...păsări ca el / Se-ntrec în cîntări". *(Numai poetul...)*

O astfel de intuiție are acoperire, poate, în însăși originea creației. Lukács considera arta nu o simplă abatere de la al doilea sistem de semnalizare, ci un al treilea sistem de semnalizare. Johan Huizinga, privind arta și cultura „sub specie ludi", ajungea la concluzia că reprezentația, creația nu vin din cultură cum susțin cei mai mulți esteticieni, ci o preced. De pildă, păsările cîntă, își exhibiționează penajul, fac zboruri competiționale. La fel se joacă și animalele. Se află aici poate adevăratul mister al tuturor sublimbajelor eminesciene, neistovita străduință de a *înțelege* glasurile și tăcerile naturii, în opoziție cu animismul naturistic tradițional. Atare joc este mai vechi decît cultura, dar nu e un element pur fiziologic, în el e o taină care face ca mulțimea să fie cuprinsă

Scanned with OKEN Scanner

de delir, sugarul să jubileze de plăcere etc. Jocul depășește materia încă din regnul animal și chiar vegetal, după recente cercetări care atestă realmente *comunicare*, mișcare, o viață nebănuită în lumea plantelor. [53]

Nu încape îndoială că Eminescu viza, pentru artă, un alt sistem de semnalizare decît vorbirea limbajului comun, fiind, în această privință un anticipator în estetica modernă. Acest fapt se desprinde, în afara celor spuse, și din subtila distincție pe care poetul o făcea între *fantaserie* și *fantasie* : prima e legată de al doilea sistem de semnalizare — numit „jargon" prin devalorizare —, a doua are o altă limbă care coincide cu „armonia lui Plato" : „Ceea ce numesc capete ordinare fantasie nu este fantasie, ci slăbiciunea creierilor, fantaserie. Pe cînd celor chemați lectura li vorbește în jargonul lor propriu (ei citesc poezia ca pe un articol de gazetă, în limbajul comun, n.n.) — celui ales ea-i vorbește în limba ei — și limba ei e armonia lui Plato." [54]

D. ALTE SUBLIMBAJE. „Deschiderea" exemplară a operei eminesciene se datorează, firește, și acestei bogății unice de sublimbaje, menite a face concurență „armoniei lui Plato", deși aceasta nu e decît *armonia eminesciană*. Vom mai releva alte cîteva, fără pretenția exhaustivității.

D.1. Plînsul. Statistica lui Șt. Cazimir atestă că plînsul este una dintre „stelele cardinale" ale universului eminescian. În ce ne privește, ne atrag atenția îndeobște două sensuri oferite de contextele operei : pe de o parte, e vorba de acel plîns demiurgic, fundamental, relevat cu strălucire de către critică și care trimite la „armonia eminesciană" ; pe de altă parte, surprindem un sens mai restrîns, particular, care permite eludarea stării logocentrice, plînsul fiind, în asemenea caz, un sublimbaj superior ca forță comunicativă celui de al doilea sistem de semnalizare. Modernul Bacovia va ști și el să absoarbă sevele unui atare sublimbaj asociat cu *strigătul, rîsul* etc.

Vom zăbovi mai întîi asupra unei poeme de tinerețe al cărei final pare surprinzător și contradictoriu. Poate și fiindcă s-a văzut în *Venere și madonă* exclusiv o tipi-

Scanned with OKEN Scanner

că antiteză romantică. Să recapitulăm : adolescența (romantică prin excelență) își făurise un ideal despre femeie. *Mediatorul* este Madona lui Rafael. Îndrăgostitul însă se „trezește" („dismețit din visuri sece"). Ca și Baudelaire, Eminescu știe că a aruncat peste urîțenia „cadavrului" „vălul alb de poezie". Dar cei doi poeți vin din direcții diferite : Baudelaire e un *ascendent* din realitatea „urîtă" spre ideal ; Eminescu e *coborîtor* din „magia cuvîntului", din romantism („ideal pierdut"). Baudelaire este deja un *avizat ;* Eminescu, adolescent încă, se izbește de zidul dur al degradării iubirii și cuvîntului. Paradoxal, Baudelaire este pus în situația de a „romantiza" ; Eminescu de a „deromantiza" :

„Dar azi vălul cade, crudo ! dismețit din visuri sece,
Fruntea mea este trezită de al buzei tale-nghеț
Și privesc la tine, demon, și amoru-mi stins și rece
Mă învață cum asupră-ți eu să caut cu dispreț !"

Dacă ar fi vorba de o simplă antiteză romantică, atunci finalul ar putea contrazice logica antitezei tradiționale. În realitate însă, Eminescu stăpînește încă de la douăzeci de ani tainele unei gîndiri mai apropiate de „logica dinamică a contradictoriului" pe care o pune în slujba logicii stilului său. Fluxul gîndirii nu e *unidirecționat*. *Demonul* și *îngerul* sînt fețele aceleiași realități. Îndrăgostitul e fascinat nu întrucît e „amețit", ci fiindcă e „dismetit". În acest sens, *discreditarea* echivalează cu *reabilitarea*. În mod cu totul neașteptat (deci *ilogic*), la prima vedere, finalul o reabilitează pe femeie :

„Ștergeți ochii, nu mai plînge !... A fost crudă-nvinuirea,
A fost crudă și nedreaptă, fără reazem, fără fond."

Cărui fapt se datorează dezicerea poetului ? Acest final este neverosimil, dacă îl luăm în serios. Așa se și explică de ce Alain Guillermou crede că e o simplă ironie a poetului. Mult mai sever, Ibrăileanu exclama cu regret : „Dar ce folos că după aceea (după criza de „misoginism", n.n.) din nou i se prosternează" femeii [55] Poezia, conchide criticul, nu e eminesciană, e nesinceră, conține sintagme ilogice („Împărății poeți au gîndirea molatică ca un braț ?").

Scanned with OKEN Scanner

De îndată însă ce ne raportăm la dialectica stilului eminescian, contradicția dispare. „Reabilitarea“ nu o înfăptuiește nicicum Eminescu, ci logica sublimbajelor. Femeia acuzată părăsește cuvîntul compromis și realizează o regresiune într-un sublimbaj : ea nu mai vorbește în „chicot“, bunăoară, ci *plînge :*

„Plîngi, copilă ? — C-o privire umedă și rugătoare
Poți din nou zdrobi și frînge apostat-inima mea ?
La picioare-ți cad și-ți caut în ochii negri-adînci ca marea,
Și sărut a tale mîne, și-i întreb de poți ierta.“

Și plînsul nu e aici singurul sublimbaj, ci e asociat privirii „umede și rugătoare“ etc. Astfel, comunicarea e restabilită. „Natura și adevărul sînt serioase“, spunea poetul. Or, *plînsul* e o dovadă că femeia a redevenit *natură*. Într-o variantă la proiectul dramatic *Bogdan Dragoș*, *plînsul* Venerei are aceeași forță ca și limba „ca un fagure de miere“ a poeților înaintași :

Văd, te pătrunde mila, da tu Venera plîngi —
O, lacrima ta dulce e pentru mine miere.“ 56)

Identitatea dintre *glas* și *plîns* este evidentă în *Diamantul nordului :*

„Și plîns este glasu-i ; cu mînile unite
Ea-l roagă s-oprească din pasuri pripite
Și-mparte cu dînsa, ce vede, tot roiul
De dor și de griji îi tremură graiul.“ 57)

Plînsul este limbajul stărilor profunde :

„Și tainic genele le plac
Căci mi le împle plînsul.“
(Luceafărul)

Plînsul este una din ipostazele fundamentale ale sublimbajelor naturii. Natura eminesciană are vocația plînsului ca și *materia* bacoviană. Este plînsul tăcerii și al glasurilor elementelor : „Okeanos se plînge pe canaluri...“ *(Veneția)* ; „Apele plîng, clar izvorînd în fîntîne“ *(Sara pe deal)* ; „Mereu va plînge apa...“ *(O, mamă...)* etc. Sau într-o subvariantă la *Ondina :*

Scanned with OKEN Scanner

„Și frunza șoptește cuminte
Și-n rîu cu-nțele(suri) se plîng
A lui valuri ce cad murmurînde
Mă rîd — mă îngînă — mă plîng.“ [58]

Și pînă la afunda identificare dintre *cîntec* și *plîns* :

„De mii de ani se-ndrept plîngînd
Cîntările spre dînsul
Peri-vor ochii toți pe rînd
Etern e numai plînsul“

Ecourile din diversele ipostaze ale labirintului au forța de convergență a plînsului demiurgic : „Piramidele din creștet, aiurind și jalnic sună ; / Și sălbatic se plîng regii în giganticul mormînt.“ Sau : „Plînsori sfîșietoare împinse de blăstem / Se urmăresc prin bolte.“ etc.

D.2. Tonalitatea deviată a cuvîntului. Sonorizarea considerată „normală“ a cuvîntului trezește rezistența poetului, identificată fiind, în genere, cu starea logocentrică. Numai limba *veche*, cu sonoritatea ei aparent pierdută îl mai poate entuziasma, acea limbă „ca un fagure de miere“ sau limba lui Heliade — „limba inspirat(-a) unui Evanghelist“. [59] Este limba vorbită de împăratul din *Povestea magului... :*

„Lui glasul îi tremură... dar răspicat și blînd
Vorbe mărgăritare le-nșiră tremurînd.“

Acest *tremur* e deja o tonalitate deviată. Se pare că tonalitatea cea mai frecventă a cuvîntului ca sublimbaj este *șoapta*. Iubitei îi acceptă șoapta din aceleași rațiuni pentru care îi acceptă plînsul. *Șoapta* este limbaj autentic al iubirii :

„Dispar și ceruri și pămînt
Și pieptul tău se bate,
Și totu-atîrnă de-un cuvînt
Șoptit pe jumătate.“
(Ce e amorul ?)

Sau :

„Și peste arbori răsfirați
Răsare blînda lună,

Ce ne găsea îmbrățișați
Șoptindu-ne împreună.“
(Cînd amintirile...)

În iubirea din *Pe lîngă plopii fără soț...*, îndrăgostitul nu așteaptă decît „o șoaptă de răspuns“. Alte cîteva exemple : „Șoapta-mi blîndă de amor“ ; „poetice șoptiri“ ; „Îmi șoptesc de dor“ ; „Ei șoptesc, multe și-ar spune și nu știu de-unde să-nceapă“ ; „Și mi-i ciudă cum de vremea / Să mai treacă se îndură, / Cînd eu stau șoptind cu draga / Mînă-n mînă, gură-n gură.“ ; „Ea șoptește vorbe arse de al buzelor ei foc “ etc.

Ca și în cazul *plînsului, șoapta* este și un sublimbaj al naturii : „N-auzi cum frunzele-n poiană / Șoptesc ca zgomotul de guri.“ ; „Plai rîzînd cu iarbă verde, / Ce se leagănă, se pierde, / Undoind încetișor, / Șoptind șoapte de amor.“ ; „Izvoarele își turburau adîncul, ca să-și azvîrle afară undele lor, pentru ca fiecare din unde să-l audă, fiecare din ele să-l poată cînta ca dînsul cînd vor șopti văilor și florilor.“ ; „Melodica șoptire a rîului, ce geme... Născur-acolo-n mine șoptiri de-un gingaș dor.“ etc.

Adeseori tonalitatea deviată este intermediară între *plîns* și *șoaptă*. Frecvente, în acest sens, sînt *suspinul, murmurul, ruga, îngînarea, freamătul, susurul* etc.

Suspinul : „Pune gura lui fierbinte pe-a ei buze ce suspin“ ; „A ta iubire c-un suspin arat-o“. Etc. Aidoma, suspinul trece în sublimbajele naturii : „În iarba înflorită, somnoros suspin-un grier“ ; „izvoarele suspină“ ; „Noaptea vine-ncetișor / Cu-a ei umbre suspinînd“. Etc.

Murmurul : „Fata sărută murmurînd floarea roșie“ ; „A copilei rugăciune tainic șopotit murmură“. Etc. Și în natură : „Rîul suspină de blînda-i durere / Poetic murmur“. ; „Flori cîntau în aer... și murmurul lor împlea lumea de un cutremur voluptos“. Etc.

Ruga : „Cînd ruga mea fierbinte nu vrei să o auzi“ ; „Ea-l oprește-n loc cu ochii și c-o mult smerită rugă :“ ; „un tînăr și tremurător glas de copilă adiind o rugăciune ușoară, pare că parfumată, fantastică.“ Etc. În sublimbajele naturii : „Stelele albe sunau în aeriene coarde rugăciunea universului“. Etc.

Scanned with OKEN Scanner

Îngînarea: „Eu te văd răpit de farmec, / Cum îngîni cu glas domol"; „Îngerii... îngînau cîntările ce lui îi trecea prin minte". Etc. Natura: „Îngînat de glas de ape / Cînt un corn cu-nduioșare". Etc.

Freamătul (sublimbaj cu preponderență al naturii, dar atribuit și omului intrat în elemente): „O, mamă, dulce mamă, din negura de vremi, / Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi."

Nu numai tonalitatea minoră a cuvîntului are virtuți comunicative, ci și tonalitatea, să-i zicem majoră. La polul opus *șoaptei* se află *strigătul, hohotul, urletul, vuietul, ropotul, țipătul, mugetul, șuierul* etc. În general această categorie de sublimbaje este indiciul unei dezordini informaționale, al creșterii entropiei. Totuși nu coincid cu starea logocentrică, deși unele o anunță.

Strigătul. Cînd simțurile sînt „dereglate", amenințate, strigătul este singurul sublimbaj care mai conservă „vechiul cîntec": „Dar organele-s sfărmate și-n strigări iregulare / Vechiul cîntec mai străbate cum în nopți izvorul sare." Demonul este ispitit să-și *strige* iubirea, dar *șoapta* iubitei este mai convingătoare decît larma răzvrătirii:

„Te iubesc! — era să strige *demonul în a lui noapte,*
Dară umbra-naripată a lui buze le înmoaie;
Nu spre-amor, spre-nchinăciune el genunchii-și încovoaie
Și ascultă dus din lume a ei dulci și timizi șoapte."
(Înger și demon)

Strigăt, urlet, șuier, vijelie etc. sînt sublimbaje ale învălmășelii în bătălii:

„Vîjîind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie...
Urlă cîmpul și de tropot și de strigăt de bătaie.
În zadar striga-mpăratul ca și leul în turbare,
Umbra nopții se întinde tot mai mare și mai mare".

Și *țipătul* păstrează forță informațională cînd tăcerea amenință cu moartea iubirii: „Ah! te iubesc!.... țipă el apăsat." Ca sublimbaj al naturii, poate fi chiar semn al sublimului: „Sublim însă e cîntul cînd țipă și ia-n goană / Talazurile negre ce turbă, se răstoarnă." Sau, printr-o răsturnare tipic eminesciană, vulturii pot învăța de

Scanned with OKEN Scanner

la om limbajul țipătului-plîns : „Vulturii ce stau amuțiți pe crestele seci și sure a stîncelor nalte învățau de la el țipetul cel plîns al jelei.“ Și straniul țipet al bufniței : „O buhă care, țipînd a jele, / Bîntuie urma unui mormînt“.

Geamătul are o indubitabilă forță comunicativă, sinteză de tonalități deviate ale cuvîntului : „De-ai fi, dragă, zefir dulce, / Care duce / Cu-al său murmur frunze, flor, / Aș fi frunză, aș fi floare, / Aș zburare / Pe-al tău sîn gemînd de dor.“ Dar e și semn al dereglării simțurilor : „...se zbate ca un sculptor fără brațe și că geme / Ca un maistru ce-asurzește în momentele supreme“. Glas al stihiilor dezlănțuite și al nebuniei colective : „Gemîndul uragan“ ; „El vede toată firea... / Departe vede — orașul sub un arc de pară, / Și lumea nebunită gemînd din răsputere“.

Răcnetul este limbaj al entropiei sociale : „Răcnete, vuiet de-arme pătrund marea cea caldă, / Evul e un cadavru — Paris al lui mormînt.“ Arald nu mai poate comunica prin plîns și nici chiar prin răcnete : „El ar răcni ca leii, dar vai ! nu poate plînge.“

Urletul exprimă nebunia : „Urla prin aerul cernit mama pădurilor cea nebună.“ Încleștările de bătălie : „Urlete de bătălie s-alungau dupăolaltă.“ Marea dezlănțuită : „Talazurile negre ce turbă.... și urlă-ngrozitor“ etc.

Același rol, în genere, au vuietul, șuierul, mugetul, tropotul etc.

D.3. Lumina. Prin dubla ei natură, lumina este *oglindă* și *ecou*. Relația dintre lumină și cuvînt a fost remarcată demult. Urechea eminesciană aude nu numai „cum iarba crește“, ci, aidoma lui Blaga, și lumina. Lumina eminesciană poate să *îngîne* : „El dă gînduri nențelese / Vîrstei crude și necoapte, / Cu icoane luminoase / O îngînă-ntreaga noapte.“ În alte contexte, apropierea dintre glas și lumină este și mai explicită : „Ca o lumină este glasul meu“.[60] La *Exerciții și moloz* din vol. V, Perpessicius reține versul : „Țăndări de soare sînt a lui cuvinte“.

Scanned with OKEN Scanner

Cuvîntul-lumină are forța profetică a cuvîntului biblic și numai în acest sens poetul îi îngăduie lui Decebal să grăiască :

„El vorbește. Și profetic glasu-i secolii pătrunde :
Sufletu-i naintea morții luminează-a vremii unde ;
Gîndul lui — o prorocire, vorba lui — mărgăritar ;
Și-l aude vale-adîncă și-l aud stelele multe.
De pe stînca lui Cezarul stă-n uimire să-l asculte,
Vorbele-una cîte una lunecă-n ureche-i clar :“
(Memento mori)

D.4. Sublimbajul culorilor. Dar ipostaza de sublimbaj a luminii devine explozivă în magia cromatică a labirintului de oglinzi. Faptul a atras atenția îndeobște Rosei del Conte.[61] Autoarea italiană sublinia faptul că Eminescu e comparabil, în epocă, doar cu cei mai valoroși impresioniști (Renoir, Monet), cu Baudelaire, dar în sensul întîietății lui Eminescu : „Numai Baudelaire poate fi comparat cu Eminescu în pasiunea aproape bolnăvicioasă pentru ceea ce strălucește în materie“ [62] Fiindcă, drept egal, Eminescu are doar jocul cromatic al grotelor lui Leonardo : „numai o singură comparație este posibilă : atmosfera magică a grotelor leonardești“. [63] Se află aici, probabil, prima intuiție a legăturii dintre labirintul eminescian și cel leonardesc.

La concluzii interesante, bazate pe statistici, a ajuns în ultimii ani și I. Constantinescu.[64] Criticul îl punea, de astă dată, în balanță pe poetul nostru cu Rimbaud și constata un surplus de imaginație cromatică la Eminescu, fapt care l-a alertat pe Mihai Drăgan[65], care — victimă a unei lecturi tendențioase, trăgea concluzia că Eminescu este de șase ori mai valoros decît Rimbaud ! Ne imaginăm ce indignat ar fi fost Mihai Drăgan dacă ar fi avut ispita să citească lucrarea Rosei del Conte !

Ceea ce-l distanțează pe Eminescu de impresioniști și de Leonardo e tocmai geniul *auditiv* deopotrivă cu cel *vizual*. I. Constantinescu a pus în discuție mai cu seamă relația dintre cromatica eminesciană și „cromatica ireală“ a modernilor, care e un aspect derivat al „derealizării realului“. A aplica acest concept la poezia emines-

Scanned with OKEN Scanner

ciană, fără măsuri de precauție, implică, evident, o doză de risc și reacția lui M. Drăgan ar fi putut avea îndreptățire dacă ar fi fost constructivă. Noțiunea de *cromatică ireală* nu concordă cu studiul nostru care pune accentul tocmai pe apropierea de *real* a lui Eminescu. „Părăsirea" naturii (chiar și în ceea ce privește culorile) însemna părăsirea unui anume referențial cultural, a unui mod de a gîndi natura. Logica stilistică a totalității ducea cu necesitate și la o nouă logică a culorilor, acestea constituindu-se ca sublimbaje în jocul dialectic al viziunii eminesciene. Dacă Eminescu avea capacitatea de a auzi *neauzitul* și de a vedea *nevăzutul,* realizînd adevărata stare a naturii, a fost firesc să „vadă" și *sori negri,* bunăoară, care există în realitate. De un asemenea adevăr, poezia europeană modernă s-a apropiat în pofida poziției teoretice.

Dar, înainte de toate, jocul culorilor se integrează, la Eminescu, jocului de oglinzi și de ecouri, toate vizînd armonia finală. Iată un exemplu de policromie superbă în mișcare alchimică :

„Pară roșă este smeul, pară verde e Călin
Și în galben-întuneric ei se luptă cu venin
Se-nfășoară, se desfășor, mestecînd a lor văpaie
Fulgerînd umbra din codri cu a flacărei bătaie,
Joacă-n juru-le dumbrava cînd în umbră purpurie
Cînd încremenește parcă într-o brumă-adînc-verzie,
Cînd în dungi înflăcărate, bolți, cărări în jur se casc
Sub lumini de curcubee repezi ce se sting, cum nasc,"

Identitatea dintre culori și sunete atestă valoarea de sublimbaj a cromaticii eminesciene, în imediata vecinătate a sinesteziei simboliste, dar dintr-o altă perspectivă stilistică. *Suspinele,* spre exemplu, au capacitatea de a „sclipi vioriu" :

„Vioriu sclipesc suspine într-a lunei dulci lumine,
Rar și diafan țesute de painjeni de smarald."

Altminteri, *Memento mori,* ca și *Călin Nebunul* ne oferă splendori unice ale alchimiei diverselor sublimbaje :

Scanned with OKEN Scanner

„Pulbere de-argint pe drumuri, pe-a lor plaiuri verzi —
o ploaie —
Snopi de flori cireșii poartă pe-a lor ramuri ce se-ndoaie
Și de vînt scutură grele ómătul trandafiriu
A-nfloririi lor bogate, ce mînat se grămădește
În troiene de ninsoare, care roză strălucește,
Pe cînd sălcii argintoase tremur sînte peste rîu.“

Într-o singură strofă, se contopesc aproape toate senzațiile :

„Spînzură din ramuri nalte vițele cele de vie,
Struguri vineți și cu brumă, poamă albă aurie,
Și albine roitoare luminoasă miere sug ;
Caii lunei albi ca neaua storc cu gura must din struguri
Și la vinul ce-i îmbată pasc mirositorii ruguri
Și în sara cea eternă veseli nechezînd ei fug.“

Studii demne de toată atenția asupra alchimiei lumină-întuneric au scris, referindu-se la nocturnul eminescian, Const. Ciopraga [66] și Șerban Cioculescu. [67]

D.5 Ochiul. Ipostază fundamentală a oglinzii eminesciene ochiul este totodată superior cuvîntului ca forță comunicativă :

Limba îndrăgostiților e mută. Doar ochiul vorbește :

„Numai ochiul e vorbăreț, iară limba lor e mută.“

Cînd nu mai e nici șoapta, ochiul ar fi esența supremă a iubirii :

„Dîndu-mi din ochiul tău senin
O rază dinadins,
În calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins ;“
(Pe lîngă plopii fără soț...)

În schimb în consonanță cu starea degradată a cuvîntului, ochiul devine *ochire :*

„Privește-ți-i, acei tineri cu zîmbiri banale... vezi acele femei, cari li răspund prin ochiri voluptoase.“

Sau :

„Din demon făcui o sîntă, dintr-un chicot simfonie,
Din ochirile-ți murdare ochiu-aurorei matinal.“

În asemenea nuanțare găsim inserția „complexului Lear", magia cuvîntului.

D.6. *Sărutul*. Are profunde rosturi comunicative, grăind infinit mai mult decît vorbele :

„Căci buza mea blesteme o să-ți spuie
Cu sărutări, cu multe-am să te cert,
Ți-oi povesti ce n-am spus nimănuie."
(Gîndind la una)

Sărutarea „sfințește" *glasul* : „Glasul îi era dulce, slab, plin de lacrimi, sfințit de cea dintîi sărutare." După cum glasurile naturii trezesc la viață cuvîntul omenesc, la fel sărutul poate condiționa vocile naturii :

„N-auzi cum frunzele-n poiană / Șoptesc ca zgomotul de guri / Ce se sărută."

„Prin frunze aiurează șoptirile-i a lene,
Cînd gurile-nsetate în sărutări se-mpreun'."

Sau :

„Sărutări erau răspunsul
La-ntrebări îndeosebi,
Și de alte cele-n lume
N-aveai vreme să întrebi."
(Pe aceeași ulicioară...)

D.7. Rima și ritmul. Dialectica stilului eminescian ne îndrumă către concluzia inevitabilă că pentru poet prozodia este supusă legilor noii structuri gnoseologice, că el înțelege *altceva* prin rimă sau ritm decît admitea retorica amenințată de formalism. Ele sînt sublimbaje ale stilului, și nu chestiuni de formă. De aici, cunoscutele sarcasme la adresa rimei sau „florilor" de stil stereotipe :

„E ușor a scrie versuri
Cînd nimic nu ai a spune,
Înșirînd cuvinte goale
Ce din coadă au să sune."

Acestui logocentrism Eminescu îi opune rima care *grăiește*, ritmul care *cîntă*, strofa care *glăsuiește*, gazelul ce *suspină*. Amintita profesiune de credință din *„Criticilor mei"* anticipă în felul ei pe un Nichita Stănescu :

Scanned with OKEN Scanner

„Matematica s-o fi scriind cu cifre / dar poezia nu se scrie cu cuvinte“ *(Matematica poetică)*. Declarație, evident, antimallarméană, dacă ne gîndim la replica celebră dată lui Degas, precum că poezia nu se face cu sentimente, ci cu cuvinte. Astfel, Eminescu dovedește iarăși neaderența sa la estetica simbolistă, fără ca prin aceasta să fie mai puțin modern. Fiindcă, totodată, Eminescu era departe de a tolera sentimentalismul în artă.

A grăi în basme și poezii, în strofe și rime nu înseamnă a grăi în vorbe : „Glasul meu se leagă-n strofe / Și în rime se combină / Ca Firdusi cîntărețul / În gazeluri el suspină.“ [68]

Iambul, ritmul cel mai îndrăgit de poet, nu e cultivat pentru el însuși, ci pentru că este „șopot“ și „cu dulce glas îți umple gura“ :

„De l-am aflat la noi a spune n-o pot ;
De poți s-auzi în el al undei șopot,
De e al lui cu drept acest preambul —
Aceste toate singur nu le judec...
Dar versul cel mai plin, mai blînd și pudic,
Puternic iar — de-o vrea — e pururi iambul.“
(Iambul)

În ce privește rima, reamintim semnificația exemplară, ca și la Dante, a dicționarului său de rime. Se poate spune că Eminescu a chemat toate rimele limbii române spre a spori infinit bogăția sublimbajelor stilului.

D.8. Cîntecul. Ca și *plînsul*, e un sublimaj de prim rang, după cum o atestă statistica lui Șt. Cazimir. Și de astă dată, există *cîntecul* fundamental către care converg toate sublimbajele, și cîntecul ca sublimbaj. Din noianul de exemple, reținem pentru ultima situație :

„O duc cîntînd prin tainiți și pe sub negre bolți,
A misticei religii întunecoase cete.“

★

Îngînat de glas de ape / Cînt-un corn cu-nduioșare.“

★

„Și sufletul acela ce cîntă amorțit,
E inima tristă, ce n-are mîngîiere.“

★

„Apele păreau că latră, numai tunetul cînta adînc...“

Scanned with OKEN Scanner

D. 9. Rîsul. Cînd vorba minte, rîsul e contrariul acesteia : „Vorba zice : *fugi încolo,* rîsul zice : *vino-ncoace !*“ La chemarea codrului sau a *florii albastre*, poetul nu răspunde cu vorbe, ci prin *rîs :* „Eu am rîs, n-am zis nimica“. Și elementele rîd : „Valurile rîd și mînă întunecoase lumea lor albastră“. Rîsul însă poate fi și izomorfie a degradării limbajului. Vorba junilor corupți sună „ca rîsul la mormînt“.

La aceste sublimbaje trecute în revistă cu parcimonie, se adaugă multe altele, precum *îmbrățișarea,* nenumărate *sunete* etc.

E. NARCIS ȘI ECHO. Așadar, armonia eminesciană este rodul conglăsuirii numeroaselor sublimbaje, ca dimensiuni inseparabile jocului labirintic de oglinzi. După cum în viziunea cosmologică einsteiniană spațiul e inseparabil de timp, deși diferențele între cele două concepte nu sînt anulate, la fel, în universul eminescian oglinzile și ecourile converg în infinit. Astfel, Eminescu este, în poezia universală, creatorul unui *Narcis total.* Pînă la Eminescu, Narcis și Echo sînt două entități independente și incompatibile, regula fiind încălcată sporadic și departe de amploarea eminesciană.

Secreta asimilare a lui Narcis cu Echo se relevă în ceea ce am numit *oglinda totală.* Contemplarea în oglindă e creatoare de Ecouri și din această alchimie se diafanizează muzica unică a dorului eminescian. Codrul, de pildă, face din poet un prinț care privind adînc în ape, aude prin vuietul de valuri „Mersul cîrdului de cerbi“ :

„În al umbrei întuneric
Te asamăn unui prinț,
Ce se uit-adînc în ape
Cu ochi negri și cuminți ;

Și prin vuietul de valuri,
Prin mișcarea naltei ierbi,
Eu te fac s-auzi în taină
Mersul cîrdului de cerbi ;“
(O, rămîi)

Scanned with OKEN Scanner

Lacul e contemplat din aceleași rațiuni :

„Tresărind scînteie lacul
Și se leagănă sub soare ;
Eu, privindu-l din pădure,
Las aleanul să mă fure
Și ascult de la răcoare
Pitpalacul.
Din izvoare și din gîrle
Apa sună somnoroasă ;
Unde soarele pătrunde
Printre ramuri a ei unde,
Ea din valuri sperioase
Se azvîrle.
Cucul cîntă, mierle, presuri —
Cine știe să le-asculte ?
Ale păsărilor neamuri
Ciripesc pitite-n ramuri
Și vorbesc cu-atît de multe
Înțelesuri.“
(Freamăt de codru)

Iată și oglinda mării :

„Cînd privești oglinda mării,
Vezi în ea
Țărmuri verzi și cerul sării,
Nori și stea.
Unda-n plesnetul ei geme
Și Eol
Sună-n prapura ce freme
Barcarol.“

Exemplele abundă în toată opera poetului. Și nu numai la nivelul „naturii“, ci și în oglinzile incifrate precum *visul, moartea, metempsihoza* etc.

Dacă spațiul este *euforic*, iar timpul *tragic*, atunci avem o dovadă tulburătoare că Eminescu le-a conceput în strînsă comuniune prin atît de grăitoarea sintagmă „farmec dureros“ — cheie de boltă a armoniei eminesciene.

Scanned with OKEN Scanner

X. AL OPTULEA CERC DIALECTIC. HYPNOS ȘI THANATOS

A. Somnia (Maturitatea geniului — Visul și „conștiința captivă" — Negentropia visului — Narcis-Hypnos-Echo — Vis și simultaneitate — „Laudă somnului" — Visul interzis) — B. Basmul — C. Metempsihoza — D. Moartea — E. Zădărnicia universală.

A. SOMNIA. Suprema împlinire a mitului oglinzii la Eminescu e în somnie. În ultimele cercetări asupra visului eminescian, Edgar Papu chiar avansa opinia, nu fără suport, că Eminescu este cel mai mare poet al visului în literatura universală.

Se știe, visul, ca și natura, este o dimensiune de prim rang a romantismului. De aceea, în mod firesc, eminescologia a interpretat *visul* poetului român avînd ca principal sistem de referință romantismul. Desigur, romanticii nu sînt primii care au „descoperit" visul, dar ei — cum a observat și A. Béguin — sînt primii care au elaborat o estetică a visului, au avut intuiții asupra vieții onirice care depășeau epoca, anticipînd multe dintre concluziile scumpe psihanalizei sau artei contemporane. Jean Paul definea visul ca *poezie involuntară,* Steffens, Görres, Troxler, Tieck etc. au intuit *narcisismul* primordial al visului, valoarea lui de *limbaj ilogic* mai apropiat de alegorie (Novalis). Dacă Heraclit văzuse în vis o stare prin excelență a vieții individuale, romanticii vor răsturna perspectiva în sensul inconștientului colectiv teoretizat de C. G. Jung, considerînd veghea existență individuală, iar visul una colectivă. Toate acestea și multe alte nuanțări își fac prezența și la Eminescu. Puternicul filon romantic al visului se va prelungi, la nivelul altor structuri stilistice, în simbolism, suprarealism, la artiștii din cele mai diverse orientări ca Proust și Salvador Dali etc.

În ce-l privește pe Eminescu, la prima vedere, el cade și de astă dată în „eclectism". Tot Béguin stabilea

Scanned with OKEN Scanner

că fiecare romantic are modalitatea sa proprie de visare, impunînd, cu alte cuvinte, o anume ipostază a visului. Dependent de romantism, Eminescu a fost interpretat îndeobște prin diversele modalități ale visului oferite de precusori, deși nu s-a negat existența unei viziuni eminesciene. Numai că aceasta s-a lăsat greu înțeleasă. De aceea, a fost mai lesne să se constate că poetul român ia din romantism nu o singură ipostază a visului, ci mai multe. Zoe Dumitrescu-Bușulenga identifica, între altele, *visul ca iluzionare vană (Mortua est !), visul ca gînd (Egipetul), visul ca dedublare (Vis)* etc. [1] Pentru V. Gherasim, visul eminescian e influențat de Schopenhauer. Cu toate acestea — observă criticul — Eminescu se depărtează de filosoful german prin subiectivismul visului, al lumii ca vis, în vreme ce Schopenhauer consideră lumea veșnică și veșnice relele din ea. [2] Alții au comparat visul eminescian cu al lui Novalis. Totuși Viorica Nișcov — o bună cunoscătoare a operei novalisiene — demonstrează că aventurarea în metafizic la cei doi are rațiuni diferite : în vreme ce Eminescu gîndește visul-moarte ca „stingere a conștiinței, ca vacuum absolut", Novalis strămută exuberanța vitală maximă pe tărîmurile lui Thanatos. [3]

Acel „vacuum absolut" a trebuit să fie pus în legătură cu o altă influență — gîndirea orientală. Visul eminescian, așadar, este și Nirvana budistă și faptul îl distanțează de Novalis și de romantici, în genere. Ca și natura, visul romantic este „plin", închis în iluzie. Alain Guillermou a insistat tocmai asupra detașării lui Eminescu de visul-iluzie față de care a simțit toată amărăciunea inconsistenței, fiindcă într-un atare vis poetul nostru nu se vedea „un mod de cunoaștere capabilă să aducă omului o anumită revelație." [4] Și Alain Guillermou conchide pertinent : „Sîntem aici în inima neliniștii celei mai constante la Eminescu, pe care el a știut s-o exprime de mai multe ori în poezii mișcătoare. Obsesia nebuniei, teama de a pierde controlul propriei persoane, simțind cum se topește, ca un nor care se destramă, țin de groaza pe care e imposibil și zadarnic s-o legăm, printr-un efort de sistematizare, de alte filosofii ale visului". [5]

Scanned with OKEN Scanner

Fidel afirmației că visul eminescian nu trebuie subordonat nici unei „filosofii a visului", Guillermou neagă și confundarea acestuia cu Nirvana hindusă : „În realitate, nirvana dacului nu are nimic comun cu aceea a înțelepților hinduși." [6] Acceptăm afirmația în măsura în care Eminescu este o nouă structură stilistică în evoluția artei universale, diferită — firește — atît de romantismul european cît și de gîndirea orientală. Așadar, se impune iarăși adevărul puterii de *asimilare* a „organismului" eminescian a tuturor culturilor pe care le-a cunoscut. Sinteza realizată de el între gîndirile orientală și occidentală nu mai face posibilă punerea semnului de egalitate între acestea și eminescianism.

Originalitatea și consistența viziunilor poetice eminesciene — crede criticul francez — s-ar afla în „nostalgia care le dă preț, adică regretul că aceste geneze nu sînt decît mitice și că realitatea universului nu poate avea cauțiunea unui act creator, făcut de un zeu, nici nu se sprijină pe perenitatea unei materii dotate spontan cu viața, — ci e fragilă ca un vis." [7]

Ceea ce remarcă, în fapt, Alain Guillermou, cu privire la visul eminescian este tocmai *luciditatea* lui ajunsă pînă la exacerbare prin sentimentul *zădărniciei universale,* luciditate care a fost văzută de exegeți mai recenți drept tendință de „deromantizare" a visului (I. Constantinescu). Autorul *Moștenirii modernilor* situa, astfel, visul eminescian în contextul epocii sale, acel *vis lucid* către care au evoluat simboliștii. Faptul este verosimil. Poetul s-a considerat de timpuriu un „dismețit din visuri sece", poruncește viselor să treacă („Iar visurilor mele le poruncesc să treacă".), un personaj este pe „deplin conștiu despre îndelungatele lui vise". Aidoma, se opune acelora care ar crede că întîmplările prin care trece personajul ar fi „simple vise" : „Mulți vor gîndi a fi ghicit sensul întîmplărilor lui, reducîndu-le la simple vise a unei imaginații bolnave".

Cu toate acestea, trebuie să fim circumspecți, întrucît *visul lucid* nu este exclusiv creația modernilor. Încă Lichtenberg aspira către sinteza vis-veghe, iar De Quincey și Coleridge par a fi precursorii direcți ai experiențelor cu haşiş de care vor uza unii simboliști pentru

Scanned with OKEN Scanner

provocarea viselor artificiale. Într-o oarecare măsură, chiar Novalis le poate fi alăturat cu disprețul său pentru visul somnului natural, afirmînd că preferă visul în stare de veghe, somnul fiind al celor „debili fizic". Vizionarismul rimbaldian este grefat și pe experiențele cu haşiş, acea „dereglare a tuturor simțurilor" de care s-a făcut atîta caz. Or, în această privință, Eminescu se află la antipod, singularizîndu-se într-o dublă direcție : pe de o parte, se detaşează de visul pur romantic, pe de alta urmează o cale nouă în raport cu „paradisele artificiale" simboliste. Eminescu a văzut în „dereglarea simțurilor" o primejdie și nu s-a înșelat, dovadă stînd soarta lui Rimbaud, care a părăsit poezia atît de timpuriu [8], precum și propriul sfîrșit anticipat în cunoscutul vers : „Ah ! organele-s sfărîmate..." Deși haşişoman, cu intermitențe, Baudelaire a presimțit pericolul și nu recomanda nimănui „vizionarismul" artificial care paralizează voința și devine obstacol „în efortul neîncetat al contemplației". [9]

Eminescu a fost, hotărît, un adversar al somnului cu narcotice, ca stare anormală, pledînd direct și indirect pentru somnul natural. Considerăm că abordarea visului eminescian trebuie să pornească din acest punct. Somnia este, înainte de toate, o ipostază a naturii. Pentru Eminescu, atare adevăr este fundamental. Şi îl distanțează de romantici, în genere, de Novalis sau Jean Paul pentru care visarea este cu precădere produs al unei imaginații nestăvilite. Este binecunoscută luxuriança lumilor lui Jean Paul. Rimbaud a spus : „Adevărata viață este absentă. Nu sîntem de pe lumea asta." Este şi norma existențială a romanticilor (Béguin). De unde și opoziția dintre viață și vis, afirmarea visului ca *evaziune* din real. Firește, sînt aspecte care apar din abundență și la Eminescu. Dar totodată, toate aceste ingerințe onirice se supun noii structuri stilistice. Şi tocmai aceste elemente noi ne vom strădui a le evidenția în paginile care urmează.

A. 1. *Maturitatea geniului.* În una dintre cele mai subtile analize ce s-au făcut visului eminescian, Marin Mincu a dat o replică justă acelora care vedeau în *Lu-*

Scanned with OKEN Scanner

ceafărul o prea mare subordonare față de regimul solar al creației. Marin Mincu demonstrează că marele poem e la fel de „plutonic" ca și postumele, că sintetizează o întreagă geneză a visului, implicînd o profundă poetică a oniricului. De aceea, Marin Mincu vede în *Luceafărul* un exemplar „poem al visului romantic". Analiza, în spiritul poeticii bachelardiene, este condusă magistral pînă în final. Și, deodată, se petrece un lucru surprinzător — criticul intră în deruta binecunoscută favorizată de finalul atît de controversat al poemului și avansează ideea că *Luceafărul* „ar fi putut să se încheie fără ultimele două strofe." [10] Ideea unui *Luceafăr* trunchiat nu e nouă la criticii noștri. Cum poemul se încheie cum se încheie, trebuie să-l judecăm ca atare, și nu după anume structuri estetice dragi nouă. Argumentul lui Marin Mincu e următorul : varianta fără strofele finale ar fi făcut din *Luceafărul* „o operă diversă, intrînd în spațiul mitic al literaturii". Trădînd însă puritatea viziunii romantice, poemul alunecă în „pesimism" și, prin aceasta, devine partea cea mai „schopenhauerianā", ca un final ce ne-ar da impresia de „adăugat".

Concluzia pare perfect motivată în măsura în care continuăm să punem semnul de egalitate între curentul romantic și Eminescu. Structural, romantismul este, într-adevăr, „trădat" ; numai că întregul poem curge firesc către finalul celebru, atît de enigmatic și de contrariant, în pofida prea marii sale „clarității". În realitate, fără strofele finale structura *eminesciană* a poemului nu e de conceput.

Se afirmă, de regulă, că în epoca *Scrisorilor* și a *Luceafărului* Eminescu a ajuns la o deplină maturitate artistică prin deosebita atenție acordată limbajului poetic. Unele lucrări recente au venit să zdruncine oarecum mitul perfecțiunii artistice, deși nici acest indiciu nu ne apare satisfăcător cînd e vorba de maturitatea geniului, pe care o putem surprinde, în cazul lui Eminescu, și prin teoria girardiană a dorinței triunghiulare.

Într-un anume sens, observă René Girard, romantismul implică o vîrstă a *nematurizării,* chiar în ciuda vîrstei biologice. Oricum, și în această privință, mulți romantici au fost pretimpuriu secerați de boală (Novalis,

Wackenroder, Graf Loeben, pictorul Runge, fizicianul Ritter etc.) ; alții sînt victime ale nebuniei sau se sinucid (Lenau, Hölderlin, Kleist etc.), nu depășesc cincizeci de ani (Werner, Kanne, Brentano, Hoffmann) sau rămîn nematurizați fizic (J. Kerner, Schubert). În cazul celor maturizați fizic, se observă o vindecare de romantism, ca în cazul experienței lui Don Quijote pe patul de moarte — convertirea. Brentano își clasifica scrierile de tinerețe drept „demonice rătăciri", Fr. Schlegel și-a renegat opera de tinerețe și romanul *Lucinde,* convertindu-se la catolicism. Exemple de „lepădare" ne oferă Werner, Kanne etc. E. T. A. Hoffmann a căzut în patima băuturii încercînd să-și potențeze forța vitală ; la Tieck, se observă o îndelungată sforțare în a-și prelungi viața pe seama cruțării energiei, în fapt, tot pe seama vindecării de romantism, căci după 30 de ani n-a mai reprezentat nimic pentru marele curent european. Din apărător al libertății și dreptății, Görres a devenit catolic și teologul german cel mai important al epocii moderne.[11] În fața unor asemenea experiențe finale, Richarda Huch a dat vina pe oboseală, ceea ce poate fi adevărat, dar constituie totodată o explicație mult prea comodă.

La o judecată superficială, Eminescu și-ar afla lesne locul în una sau mai multe din situațiile amintite, în primul rînd prin boală, apoi prin argumentele freudiste ale unui C. Vlad care vedea în poet un narcisist incapabil să-și iasă din sine, împietrit în evoluția biologică undeva într-o fază prepuberală.[12]

Geniul romanticilor — și o spunem fără nimic minimalizator — e hamletian, problematic, nebulos, demonic. Romanticii sînt, în primul rînd, personaje de geniu. Și nu ne referim doar la cei cuprinși în curentul romantic propriu-zis. Orice poet este și romantic. Mihai Ralea a scris pagini remarcabile despre poetul pur, ca specie singulară de „copil întîrziat".[13] Apăruți în afara romantismului, Rimbaud și Lautréamont sînt geniale persoane romantice. Ei rămîn niște însetați de absolut, în luptă cu morile de vînt, un eroism la capătul căruia te așteaptă boala, moartea, convertirea. Faptul că Rimbaud a părăsit atît de timpuriu poezia, e și dovada vin-

Scanned with OKEN Scanner

decării de romantism pe care însăși poezia sa o anunța. Desigur, lucrurile sînt foarte complexe și pot fi răstălmăcite. Există două zone de interferență în experiența existențială romantică — una care ține, în special, de dorința deviată și o alta a lucidității maxime pe care R. Girard o numește „dorință verticală". Sînt, într-un fel, concepte pe care noi le-am invocat deja relativ la Eminescu prin ceea ce am numit *complexul Lear*.

Miezul teoriei lui Girard este dorința mediată, „dorința conform altuia" sub semnul căreia stă și starea de spirit romantică îndeosebi în ipostaza *visului ca iluzionare vană*. Nici un om nu se poate sustrage dorinței triunghiulare, dar se poate vindeca de ea. Modelul tipic de dorință triunghiulară ni-l oferă bovarismul sau donquijotismul. Întregul mobil al existenței celor două celebre personaje este dorința prin *intermediar*, romanele de dragoste, de o parte, și romanele cavalerești, pe de altă parte. Este o iubire deviată în iluzie printr-un *al treilea*, prototip ideal. E ceea ce autorul francez a numit *medierea externă*. Există și forme ale *medierii interne* — narcisismul, sadismul, masochismul, homosexualitatea etc. Marii romancieri au fost mari în măsura în care au știut să „rezolve" dorința triunghiulară. Este indiciul după care Girard îi recunoaște pe giganții romanului — Cervantes, Sade, Stendhal, Flaubert, Dostoievski, Proust etc. Glorii ca V. Hugo, Al. Dumas, pe anume laturi chiar Balzac sau Dickens n-au rezistat totalmente exigențelor estetice moderne, au „îmbătrînit" sau ni se par naivi pe unele porțiuni ale operei, pe cînd cei amintiți au rămas intacți în arhitectonica lor stilistică. Girard ambiționează chiar a soluționa, în acest fel, însăși esența stilului, deși faptul implică evidente riscuri.

Artistul ar fi un individ vindecat de dorința metafizică, ceea ce exclude totala identificare a artistului cu personajul său. Dar artistul *a fost și personajul său*. De aici faimoasa declarație a lui Flaubert : „Madame Bovary c'est moi". „Cervantes genial — scrie Girard — este totodată un Don Quijote pocăit de dorințele lui, un Don Quijote capabil să înțeleagă faptul că un castronaș pentru bărbierit este un castronaș pentru bărbierit, fără să uite că odinioară credea că-i casca lui Mambrin.

Scanned with OKEN Scanner

Acest Don Quijote prevăzător nu este prezent în operă decît pentru durata unei clipe ; este Don Quijote muribund din final.“ [14]

Dacă ne gîndim acum la *Luceafărul,* descoperim nu fără tulburare că demonstrațiile lui Girard pot fi invocate și în cazul unei capodopere poetice care vădește o arhitectonică impresionantă, perfectă. Or, Girard nu numai că n-a ales nici unul dintre marii romantici spre a-și ilustra ideile, dar n-a apelat nici la operele poetice, obiectul cărții sale fiind romancierii. Ceea ce lui Marin Mincu i se prezenta drept un „neajuns“ al poemului ne apare ca supremă împlinire și maturizare a geniului menită a-l plasa dincolo de romantism, printre giganții romanului, deși Eminescu n-a avut vreme să se autodepășească în ce privește proza.

Hyperion este Don Quijote al nostru. Idealul său de cavaler rătăcitor se concentrează în iubirea pentru noua Dulcinee — Cătălina. Izbucnirea dorinței metafizice în Luceafăr la vederea fetei de împărat este, firește, una din amintirile lui Hyperion cel *din final,* începutul bătăliei cu morile de vînt — o tipică dorință triunghiulară, în care astrul întrupat în demon ia „castronașul de bărbierit“ drept casca lui Mambrin. Luceafărul n-o iubește, de fapt, pe Cătălina, ci pe *fata de împărat* și de aici lipsa numelui în prima parte a poemului. Este iubirea *conform Altuia,* prin mediator, ca la Emma Bovary, fulgurație a lecturilor. Nu e o ipoteză hazardată. Eminescu e pe deplin conștient de realitatea *medierii.* Poetul nu versifica un basm, ci afirmă că fata e frumoasă „ca-n povești“. La noi, tradiția orală a basmului a ținut locul romanelor cavalerești din Spania lui Don Quijote și romanelor sentimentale citite de doamna Bovary. Medierea externă „cultă“ apare limpede în *La aniversara,* confirmînd *in nuce* reflecțiile lui Girard : „Ea se numea Cleopatra, iar el Gajus Iulius Caesar Octavian August. Adică ea citise un roman și-ar fi voit să fie de douăzeci și șase de ani și nu era decît de paisprezece ; el, istoria romanilor și voia să fie de patruzeci de ani. Era numai de optsprezece și îmbla la școală.“ Este o experiență trăită de însuși Eminescu, cum o atestă corespondența Veronicăi Micle. [15] Să adă-

ugăm la aceasta insistența cu care s-a ridicat Eminescu împotriva mimetismului livresc în experiența umană. Din prezenta perspectivă, nu putem decît admira iarăși sensul luciditații eminesciene exprimată în deja citata poemă *În zădar în colbul școlii...*, care exprimă exemplar sensul ideologiei girardiene de la transcendența deviată la cea verticală :

„În zadar în colbul școlii,
Prin autori mîncați de molii,
Cauți urma frumuseții
Și îndemnurile vieții,
Și pe foile lor unse
Cauți taine nepătrunse
Și cu slovele lor strîmbe,
Cauți lumea să se schimbe.
Nu e carte să înveți
Ca viața s-aibă preț —
Ci trăiește, chinuiește
Și de toate pătimește
Ș-ai s-auzi cum iarba crește.“

Finalul *Luceafărului* concordă întru totul cu atare profesiune de credință antiromantică.

Sub aspect erotic, dorința metafizică este, am zice, o formă normală de deviere sexuală, dacă o corelăm și cu opinia modernilor că erosul uman este *eșec al sexualității*. Această normalitate depinde de mediator și este indicat de obiectul iubit. Devierea sexuală este amenințată de patologic atunci cînd mediatorul se confundă cu obiectul iubit ales în contra căilor firești ale naturii (masochismul, sadismul, homosexualitatea etc.) Ca la Cervantes, Flaubert și romantici, erosul eminescian trece îndeosebi prin medierea externă, de aceea normalul e dominant, fiind neîntemeiată aserțiunea narcisismului patologic invocat de C. Vlad. Există însă și o imixtiune de mediere internă prin *demonismul* Luceafărului, în una din cele două întrupări.

Dar poemul eminescian este mult mai complex în aparenta lui simplitate. Se confruntă aici două experiențe ale dorinței triunghiulare care se interferează sub semnul totalității. Faptul ne apare cu atît mai remarca-

bil cu cît scriitorii, în genere, au urmărit cu preponderență o singură evoluție a dorinței metafizice, fie a creatorului (Proust), fie a omului de rînd (Cervantes, Flaubert etc.). Dacă Hyperion o ia pe Cătălina drept *fată de împărat*, Cătălina îl iubește pe Cătălin prin Luceafăr. Întregul poem este rezolvarea la o tensionare magistral concentrată a celor două erori ale medierii. „Toate concluziile romanești — conchidea Girard — sînt convertiri.“ [16] Pe patul de moarte, Don Quijote devine lucid, află cine este cu adevărat și-și reneagă toate rătăcirile ; Marcel se vindecă de bîntuitoarea gelozie și descoperă că este geniu etc. Finalurile arată măsura vindecării de romantism a autorilor prin eroi. S-a crezut — comentează Girard — că asemenea finaluri ar fi artificiale, conformiste, moralizatoare. Muribunzii sau convertiții, de fapt, renunță la vechile idei care sînt ale criticilor romantici rămași ei înșiși nevindecați de dorință metafizică. Se renunță doar la himera care atîță dorința, dar criticii nu vor să recunoască faptul că ei înșiși sînt victime, că s-au înșelat. Nu e oare de toată evidența că finalul *Luceafărului* a fost supus acelorași neînțelegeri ? Unii au regretat hotărîrea Luceafărului de a se „resemna“, alții au văzut aici soluția vulpii care n-ajunge la struguri (Gherea) ; T. Vianu punea finalul pe seama filosofiei lui Schopenhauer (ca, dealtfel și Marin Mincu) și a gîndirii elene eleate, Gh. Bogdan-Duică îl vedea tributar sonetului *Dell'Infinito, universo e mondi* de Giordano Bruno [17] etc. Se cuvine însă ca Eminescu să fie judecat după ceea ce a făcut și nu după ceea ce ar fi trebuit să facă spre a rămîne un romantic „integru“. Mai aproape de adevăr s-au dovedit a fi Anghel Demetriescu, I. Kojevnikov și îndeosebi D. Caracostea care descifra în soluția Luceafărului „menirea creatoare, liberată de patimi și de amăgitoarele chemări ale fericirii“. [18] (Dealtfel, nici nu e nevoie de gîrul criticilor, deoarece Eminescu o spune el însuși cu toată claritatea : „Nu cer de fericire în lume să am parte, / Căci fericiri a lumii, închipuiri deșarte !“ — *Mureșanu*).

Este un triumf într-o bătălie pierdută, recucerirea iubirii trecute prin propriul eșec, despărțirea de meditator, de la dorința conform Altuia la dorința conform

ție însuți, de la transcendența deviată la cea verticală. Aceasta este semnificația „resemnării" lui Hyperion :

„Trăind în cercul vostru strîmt,
Norocul vă petrece, —
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece."

În ce-o privește pe Cătălina, Eminescu are iarăși o intuiție adîncă a realului. Iubirea fetei nu e mai puțin dramatică. Este exagerată afirmația lui Ovidiu Papadima că Eminescu nu-i recunoaște femeii nici un chin interior, că patima n-ar cutremura-o decît palid, pentru o clipă. La fel de ușor trece peste iubirea Cătălinei și G. Călinescu. În fapt, patima femeii atinge coarda cea mai înaltă a lirismului eminescian, o gravitate intensivă pe care textul o atestă cu prisosință :

Și tainic genele le plec,
Căci mi le împle plînsul
Cînd ale apei valuri trec
Călătorind spre dînsul ;

Lucește c-un amor nespus,
Durerea să-mi alunge,
Dar se înalță tot mai sus,
Ca să nu-l pot ajunge.

Pătrunde trist cu raze reci
Din lumea ce-l desparte...
În veci îl voi iubi și-n veci
Va rămînea departe...

De-aceea zilele îmi sunt
Pustii ca niște stepe,
Dar nopțile-s de-un farmec sfînt
Ce nu-l mai pot pricepe."

Mediatorul Cătălinei este, cum se vede, Luceafărul și convertirea o duce în mod firesc spre Cătălin. Rațiunea îi spune că s-ar potrivi cu adevărat cu pajul, însă sufletul ei e bolnav de luceferi. Cătălin, un soi de sinteză între Sancho Panza și domn Bovary, a înțeles-o

Scanned with OKEN Scanner

mai bine pe înfrigurata lui parteneră, pune precis diagnosticul și oferă realist „tratamentul". Fuga în lume (din spațiul visului — castelul) îi va face „voioși și teferi", iar ea va pierde „visul de luceferi" :

„Căci amîndoi vom fi cuminți,
Vom fi voioși și teferi,
Vei pierde dorul de părinți
Și visul de luceferi."

Scena din codru atestă din nou simțul realului la Eminescu, nuanță pe care Girard nu o pune în discuție. Eul empiric niciodată nu se vindecă de dorință metafizică (cel mult înlocuiește o dorință mediată cu alta). Triumfător iese eul creator capabil să realizeze sinteza celorlalte euri. Marin Mincu vorbea pe bună dreptate de o cvadruplare în *Luceafărul* (anterior, o făcuse N. Manolescu). Cînd pare mai vindecată de luceferi, Cătălina e tulburată de reapariția Luceafărului pe boltă, e drept, de astă dată îl cheamă întru luminarea norocului ei. Cătălin însuși pare a trece printr-un început de dorință cînd vorbește de „visul meu din urmă", dar dominantă e ipostaza eului empiric tămăduit, întrupat în chipul *pajului* către care poetul însuși aspiră în postuma *Ce s-alegea de noi, a mea nebună...*

Firește, relația lui Eminescu cu visul nu se reduce la acest aspect, fiindcă însăși problematica visului nu se oprește aici.

A. 1. Visul și „conștiința captivă". Părăsirea visului ca iluzionare vană nu vrea să spună și părăsirea oricărei forme de vis. În acest sens, Eminescu se reîntîlnește cu marii onirici dintotdeauna (inclusiv cei romantici), în zonele profunde ale existenței umane. O demonstrează exegeze de prim rang precum cele semnate de G. Călinescu, Edgar Papu etc.

E. Papu distinge două regimuri ale visului — unul diurn, reprezentînd visul ca loc comun romantic, concretizat în trei ipostaze : reveria exterioară, reveria interioară și reveria ca ideal raportat la o amintire din trecut. Forța somniei se relevă, în schimb, în regimul nocturn, cu următoarele implicații mai importante : a) visul ca ficțiune a vieții vizînd o amplificare cosmică ;

Scanned with OKEN Scanner

b) o a doua treaptă la scară umană, tot ca obiect ; c) stadiul profund — intrarea în miezul fenomenului nocturn, cu sensurile : natura somnoroasă, ieşirea din vis, intrarea în vis, adormirea, coborîrea în somn (ochiul lăuntric), somnul adînc, în care nici zguduirea exterioară nu-l mai trezeşte pe adormit şi viaţa reală intră în vis : „Nici un poet din lume, pînă la Eminescu, n-a mai fixat cu atîta intensitate acest complex integral al vieţii, în care se suprapun ambele zone, de lumină şi de noapte. În romantismul german, ideea lui Novalis din poema *Astralis : lumea devine vis, visul devine lume,* se menţine numai la un plan general, la idee.“ [19]

Recent, Edgar Papu a adîncit chestiunea invocînd amintita sa teorie a *vegetalismului* romantic. Somnul, observă criticul, este o existenţă tipic vegetală prin *imobilitatea* la care obligă. Structura visului însuşi devine, sub imperiul imobilismului vegetal, acea „conştiinţă captivă“ despre care vorbea Sartre. Încă Vergiliu în *Eneida* ne-a arătat că în vis *deplasarea* însăşi ne este interzisă, ca şi vorbirea. [20] Apelînd la Sartre, Papu citează : „În fiecare clipă sînt prins de ceva din care nu mai pot să ies, care mă înlănţuie, mă antrenează într-un cerc de gînduri prelogice şi dispare. *Paralizia membrelor mele şi fascinaţia gîndurilor mele* nu sînt decît cele două aspecte ale unei structuri noi, conştiinţa captivă.“

În consecinţă, visăm „într-o pură stare vegetativă“, cu un tonus scăzut. Aceasta ar explica stingerea din viaţă a romanticilor „înainte de o suficientă maturizare“. *Gîndurile* romanticilor întrec posibilităţile de realizare (titanismul). Iar vorbele în somn *nu se aud,* sînt vorbe care nu răsună, după cum observa un scriitor mexican contemporan, Juan Rulfo : „Vorbele pe care le auzeam pînă atunci nu aveau nici un sunet, nu răsunau, nu se auzeau ; se simţeau, dar erau fără sunet, ca acelea care se aud în timpul viselor.“ *(Pedro Parano).*

Astfel, s-ar dezlega şi taina acelui „Ş-ai s-auzi cum iarba creşte“ la Eminescu. Firește, toate acestea, rezumate parcimonios, sînt lucruri dintre cele mai ispititoare şi ele caracterizează într-o foarte mare măsură visul romantic ca şi visul, în general.

Scanned with OKEN Scanner

Într-un eseu pe marginea cărții *Existența romantică* [21] aduceam obiecția, dezvoltată ulterior, că dacă, spre exemplu, acceptăm ipoteza lui Marin Mincu relativă la faptul că *Luceafărul* este un poem al visului romantic, atunci ne aflăm în situația de a zdrucina ideea imobilismului vegetal al visului, deși nu o anulează, întrucît se ivește și adevărul că în starea onirică nu ne simțim numai *captivi*, ci și *liberi*, în sensul unui dinamism irealizabil în starea de veghe. În vis, omul *a zburat* pentru întîia oară, realizînd „regresiuni" nu numai în starea vegetată, ci și în aceea animală. În vis, omul poate zbura precum păsările, sau și cu viteza luminii :

„Porni luceafărul. Creșteau
În cer a lui aripe,
Și căi de mii de ani treceau
În tot atîtea clipe."

La obiecția noastră, Edgar Papu a adus argumentul că zborul Luceafărului nu aparține totuși visului, ci *gîndului*. Faptul se confirmă :

„El zboară, gînd purtat de dor,
Pîn' piere totul, totul ;"

În acest fel, gîndul eminescian ar fi semn al aspirațiilor titanești de tip romantic, aspirații ce întrec posibilitățile de realizare. Se ivește însă întrebarea dacă între vis și gînd există vreo incompatibilitate. Se pare că există la majoritatea romanticilor prin tendința de a opune visul veghei, de a ridica un zid între vis și realitate. E sigur, apoi, că visul și veghea sînt stări vigile diferite. Și totuși avem motive să credem că antiteza vis-gînd nu e absolută, că se supune legii complementarității și numai astfel devine funcțională stilistic, cel puțin în cazul lui Eminescu. Altminteri, E. Papu însuși a observat că partea cea mai rezistentă a visului eminescian e momentul cînd veghea pătrunde în vis și visul în veghe. Să ne gîndim că *tăcerea vegetală auzită* nu e dobîndită de Eminescu în pasivitatea vegetală a visului, ci ca *trăire*, chin al vieții, deci și al veghei : „Ci trăiește, chinuiește / Și de toate pătimește / Ș-ai s-auzi cum iarba crește".

Scanned with OKEN Scanner

Vis și *gînd*, în accepția tipic eminesciană, sînt forțe ale naturii și între ele nu există opoziție decît în măsura în care e vorba de visul-iluzie, visul-limbaj degradat. Hyperion e *gînd* și totodată *vis-dor* („gînd purtat de dor"). Nu de acest vis se detașează Luceafărul, ci de ipostaza lui retoric-romantică, adică de visul *inconștient, orb*, gregar, mistic.

A.3. Negentropia visului. Se poate vorbi, așadar, de o adevărată răsturnare a perspectivei onirice eminesciene în raport „conștiința captivă" romantică și cu „paradisele artificiale" (vise provocate) ale simboliștilor. Eminescu asimilează veghea cu creșterea entropiei (somnul ușor, „vis al morții eterne"), pe cîtă vreme somnia este negentropică. Ceea ce e putere creatoare în veghe este creația somnului : „Și dacă somnul a fost lung, cu atît mai puternică va fi manifestațiunea vieței noastre." [22] Afirmația lui Slavici că poetul putea dormi și cîte douăzeci și patru de ore întruna, are acoperire în filosofia onirică a poetului și în modul său de viață. Pe de altă parte, personajul din *La curtea cuconului Vasile Creangă* este un tălmăcitor de vise într-un sens care amintește de psihanaliză : „înainte de a tîlcui însă el se informa asupra dorințelor celor neîmplinite a persoanei". *Dorințele neîmplinite* sînt, firește, dorințele *refulate*. Personajul eminescian face însă distincție între visele adulților (născute din dorințele lor „egotistice") și „visele copiilor care nu cunosc asemenea dorințe". Un copil „nu cugetă, ci visează", somnul lui nu e decît „o continuare a cugetărilor de peste zi". Deși psihanaliza a spulberat pretinsa puritate a conștiinței copilului, nu e mai puțin adevărat că sensul negentropic al vieții onirice a acestuia atîrnă net în favoarea lui, cum o dovedesc cercetările contemporane. A Béguin va lăuda visul romantic tocmai fiindcă n-a căzut în viitoarele exagerări ale adepților lui Freud. Dar intuiția cea mai remarcabilă a lui Eminescu este osmoza dintre vis și cugetare la copil. Visul este chiar forma de a cugeta a copilului, „o continuare a cugetărilor de peste zi". Or, geniul este o fire „cu sufletul în somn". G. Călinescu, se pare, a înțeles exact situația : „Originea, în mare parte, a descîntecului eminescian este capacitatea de dormitare, începerea poeziei printr-o

Scanned with OKEN Scanner

restrîngere a conștiinței. Cînd Eminescu face versuri, el a și început, figurat vorbind, să doarmă, să pătrundă în acea lume bolborosită a sunetelor auzite dinăuntru.“ [23] Cu o singură obiecție, dar care e fundamentală : nu e vorba de o adormire figurată, ci de una *reală*. Geniul este cel care sporește în starea de veghe puterile veghei prin puterile visului, fiind simultan copil și adult. Pentru a admite însă o asemenea realitate, e nevoie să reexaminăm înșeși concepțiile noastre despre vis tributare fie psihanalizei ortodoxe, fie scientismului actual.

Încă cei vechi știau că visul nu e nici pe departe o abolire a *gîndirii*. Liviu Popoviciu, unul dintre bunii specialiști contemporani în materie de onirologie, amintește de „uimitoarea exactitate științifică“ relativă la vis întîlnită la Milinda Panha (sec. II, î.e.n.). La întrebarea regelui adresată înțeleptului Nagasena dacă în vis omul e treaz sau nu, se primește răspunsul : „— Nici adormit, nici treaz, o, mare rege. Dar cînd somnul său este ușor și cînd el este încă pe deplin conștient, iată starea intermediară în care se produc visurile. Cînd un om este profund adormit, o, rege, gîndirea sa intră în ea însăși. Atunci ea nu mai acționează și o gîndire inactivă nu cunoaște nici fericire, nici nenorocire. Cel care nu știe nimic nu creează visuri. Doar o gîndire activă visează. De asemenea, o, rege, așa cum în umbră și în întunecimi, cînd nu există deloc lumină, nici o rază nu cade pe oglindă, tot așa cînd ești profund adormit, gîndirea intră în ea însăși, nu mai acționează și deci nu cunoaște nici fericire, nici nenorocire. Privește, o, rege, corpul ca această oglindă, somnul ca întunecimile, și gîndirea ca lumina !“ [24]

Conexiunea vis-gîndire-oglindă-lumină ni se pare edificatoare și la nivelul stilului. Visul și gîndul sînt, după statistica lui St. Cazimir, „stele cardinale“. Gîndul-vis îl face pe om „stăpînul fără margini peste marginile lumii“.

Deși odată cu apariția în 1900 a cărții *Traumdeutung* Freud inaugurează adevărata abordare științifică a visului, se poate spune că „revoluția copernicianã“ în onirologie se produce abia după 1953 prin descoperirile spectaculoase inițiate de E. Aserinsky și N. Kleitman. Curios, fascinată de subtilitățile gîndirii lui Freud, psihocritica

Scanned with OKEN Scanner

refuză, în genere, a lua în considerație cele mai noi date despre somn și vis. Opoziția psihanalizei clasice *conștient-inconștient* este zdruncinată serios de cercetările ultimelor decenii. În locul acestor concepte, se utilizează noțiunea de *stare de vigilență*. Se știa, pînă nu de mult, că omul trece prin două stări vigile fundamentale — veghea și somnul. Dar Dement, Jouvet, Oswald, Snyder etc. au ajuns la concluzia că visul nu are loc în somnul propriu-zis și nu e o simplă stare intermediară între somn-veghe, cu alte cuvinte, visul nu e somn, ci un alt „mod biologic de existență", o „a treia stare a creierului." [25] Faptul, se pare, deschide perspective extraordinare și modifică radical optica tradițională despre somnie-vis. Există, așadar, trei stări vigile autonome : veghea, somnul clasic (numit și *lent* sau NREM) și somnul paradoxal (cu mișcări oculare rapide sau REM). Majoritatea autorilor fixează visul în cadrul somnului paradoxal. Visul survine periodic la aproximativ 90 de minute de la debutul somnului lent, durează în medie 15—20 de minute și se repetă cam la același interval de 90 de minute, chiar și pe parcursul veghei, încît sintagma „visare de zi" nu este o simplă figură de stil, ci o realitate. Fenomene biologice, biochimice și biopsihice puse în evidență experimental atestă că starea onirică își are particularitățile ei care infirmă aserțiunea că ar echivala cu o suprimare sau o încetinire a activității intelectului și sistemului fiziologic, dimpotrivă, excitarea este foarte intensă, superioară chiar stării de veghe. [26] Se verifică astfel intuiția poeților că visul este un soi de trezie mai pronunțată decît trezia însăși. Fluxul sanguin e mărit. În schimb, se produc mișcări oculare rapide și o intensificare a musculaturii urechii, o modulare ca în starea de veghe. [27] Faptul infirmă predominanța senzațiilor vizuale în vis. Derularea rapidă oculară favorizează condensarea sau dilatarea spațiului și timpului ca în labirintul de oglinzi invocat, sau ca în tehnica modernă a filmului.

Nevoia de vis este vitală și nicicum nu e vorba de simple resturi ale „bucătăriei" psihicului provenind din dorințe refulate. Freud era de părere că visele eliminate de memorie „și-au îndeplinit misiunea", depășind complexele refulării. Schneider consideră că raportul trebuie

Scanned with OKEN Scanner

inversat : „visul care nu și-a îndeplinit misiunea este uitat". Misiunea visului este neînchipuit de complexă.[28] Marile puteri psihice, afective, cognitive ale omului se datorează celei de a treia stări a creierului. Liviu Popoviciu avansează o curajoasă *teorie a alunecării* prin care demonstrează că așa cum nu există repaos absolut, nu există repaos total în gîndire.[29] Logica visului este o logică totalizantă, aberantă din punctul de vedere al logicii veghei care se crede superioară izvorului nesecat din care, de fapt, provine ca un caz particular al gîndirii. A fost firesc ca logica visului să fie comparată cu nebunia. Hughlinys Jackson spune : „Interesează-te despre visuri și vei afla despre nebunie." Apoi, asimilarea geniului cu nebunia, teorie mult vînturată mai cu seamă de la Lombroso încoace și mai înainte chiar. Dar nebunia este hotărît o stare patologică, pe cînd genialitatea o stare normală. Diferența dintre geniu și nebunie e că a doua părăsește veghea, în chiar momentul oniric, definitiv și irecuperabil, fiind un somn degradat, coincizînd cu o lipsă de somn REM, pe cînd geniul, ca și copilăria, are nevoie sporită de somn paradoxal. Astfel, nebunia și geniul sînt două extremități care seamănă aparent în virtutea simetriei contrariilor. Geniul rămîne o enigmă ca și antimateria, ca și visul. Poate că o nouă răsturnare a tot ce știm despre materia vie, în special, va lumina într-o zi calea spre înțelegerea geniului. N-ar fi lipsit de interes să amintim cu acest prilej surprinzătoarea ipoteză a lui Eugen Macovschi. Pentru acest savant, este insuficientă teoria conform căreia la baza lumii stă materia fizică. Eugen Macovschi crede în existența a trei nivele distincte, la care adaugă și un al patrulea : fizic (neviu), biosic (viu obișnuit), noesic (viu superior dezvoltat), enisic (materie enigmatică). Materia enisistructurată poate fi înzestrată cu însușiri speciale, capabile să dea ființelor însușiri superioare inteligenței umane obișnuite.[30] Altminteri, gîndirea indiană prevede opt nivele de dezvoltare a omului, ultima treaptă către desăvîrșire fiind trecerea în „samayana".

Scanned with OKEN Scanner

De vreme ce omul a ajuns să-și gîndească propria-i depășire, semnele materiei enigmatice există poate ca potențialitate în „a treia stare a creierului". Nu vorbea și Stéphane Lupasco de *cele trei materii,* „trei sisteme posibile" : „unul în care predomină omogenul, altul în care predomină eterogenul, adică sistemul neînsuflețit și biologic (vital), dar mai există și un al treilea, în care nici omogenul nici eterogenul nu se potențializează riguros, aflîndu-se într-un fel de semi-potențializare, semi-actualizare reciprocă, pe care am numit-o starea T, adică a terțiului inclus, în timp ce logica... se întemeiază pe terțiul exclus". [31] *A treia materie* a lui Lupasco are certe similitudini cu „a treia stare a creierului", unde domină logica terțiului inclus, și nu e întîmplător interesul statornic pentru vis al acestui mare gînditor. [32] Dealtfel, s-a și făcut apropierea gîndirii lui Lupasco de doctrina Zen. Dar autorul a mărturisit că nu cunoaște esența acestei viziuni neobudiste.

În aceste împrejurări, vom înțelege mai profund interesul lui Eminescu pentru vis, pentru budism, pentru matematică etc. De aceea, esența visului eminescian rămîne *gîndul,* un gînd cu puteri uriașe pe care realmente poetul le-a posedat. La Eminescu, nu există, așadar, nici o opoziție între *gînd* și *vis* și în aceasta constă superioritatea viziunii sale onirice în raport cu predecesorii sau cu urmașii — cei care au vorbit despre *conștiința captivă* a visului. Visul, dimpotrivă, este suprema libertate. Numai în starea de veghe conștiința îi apare poetului „captivă".

Efortul cognitiv al somniei eminesciene ca eliberator de artificiul logic este exprimat de poet prin sugestii considerate a fi fost oferite de *Upanișade* (operă recunoscută și de specialiști a conține reflecții actuale și profunde despre vis). „Numai în somnul adînc — citim în una din însemnări —, în visul clar asemenea vederii obiectelor sub apă (excelentă corelare a visului cu oglinda, n.n.) — asemenea orașului pe care după povești îl vezi cu case, strade, biserici, oameni în fundul unui lac limpede — numai în somn sîntem activi — de aceea visul are atîta dramaticitate. Altfel sîntem pasivi". [33]

Scanned with OKEN Scanner

Reflecție de valoare excepțională — somnul paradoxal este mai activ decît veghea ! Eminescu știe că în trezie omul e legat prea mult de al doilea sistem de semnalizare, de percepții superficiale, de dorințe mediate, de concepte etc. și adjudecă libertatea visului la libertatea stilului, prin invocarea legii oglinzii. Dan mărturisește : „simt cum, deslipindu-se atomele greoaie ale creierului meu, mintea mea devine clară ca o bucată de soare."

Desigur și romanticii au vorbit de clarviziunea visului, dar principalul lor sistem de referință e „european" în sensul mentalității antropocentrice, al spațiului închis, narcisic.

A.4. Narcis-Hypnos-Echo. Visul romantic ca evaziune din real atestă structura lui pe modelul „complexului Narcis". Dar chiar într-o accepție mai largă orice vis este o formă de narcisism. Freud a subliniat existența unui *narcisism primar* care coincide, în bună măsură cu cele dintîi stadii ale dezvoltării copilului, acea izolare în existența intrauterină, și, de asemenea, un *narcisism secundar* care înseamnă o deturnare a libido-ului către sine, la adult, ca simptom nevrotic. [34] Dar Lacan dezvoltă ideea unui narcisism secundar ca stare normală a evoluției eului. [35] În consecință, ne interesează visul ca narcisism sub raportul normalității sale, ca stadiu al cunoașterii de sine. Freud și adepții săi au văzut în somn și moarte (în mitologie, Hypnos este frate cu Thanatos) regresiuni în existența narcisică primordială : „Mă scufund în somn tocmai retrăgîndu-mă din lumea exterioară și luînd măsuri de precauție împotriva excitațiilor din afară. (...) În consecință ne scufundăm din cînd în cînd în starea în care ne găseam înainte de a veni pe lume, în existența noastră intrauterină. Cel puțin ne creăm condiții cu totul analoage cu acelea din această existență : căldură, obscuritate, absența excitațiilor. În plus, unii dintre noi se încovrigă și dau corpului lor, în timpul somnului, o atitudine asemănătoare cu aceea pe care o aveau în pîntecele mamei." [36] Ideea nu aparține în exclusivitate lui Freud, o întîlnim și la Simon Magul, la romantici precum Passavant (omul, în somn, „își reîncepe viața de embrion"), Steffens, Troxler

Scanned with OKEN Scanner

etc. Lui G. Călinescu nu i-a scăpat acest aspect relativ la Eminescu.[37] Lauda pe care o aduce poetul nostru somnului, în această privință, e fără echivoc : „Somnu-i cald, molatic, lin". Const. Ciopraga mergea mai departe afirmînd că Eminescu aduce prima laudă a somnului în sens blagian. În amintirile lui Slavici, citim : „Nu suferea de insomnie... căci era apoi în stare să doarmă timp de douăzeci și patru de ceasuri într-una ; părerea lui statornică era că cea mai plăcută parte a vieții e cea petrecută în somn, cînd ești fără să fii și să simți dureri."

Trebuie însă să precizăm că visul romantic (prelungit și la simboliști) păstrează o coloratură puternic narcisistă în sensul cufundării în sine a eului într-o izolare vizibilă cu lumea, păstrînd, în consecință, atributele unei existențe sub semnul *vizualului,* ca refuz al lui Echo. În vis, Narcis se autocontemplă. Psihanaliza vorbește de dedublare sau cvadruplare. Bachelard a spus : „Sînt singur, deci sîntem patru".[38] Marin Mincu a aplicat fructuos acest model la *Luceafărul.* Dar, în același timp, Eminescu ar fi putut spune : „Sînt singur, deci sîntem nenumărați."

Incifrarea narcisică a visului se vădește, cum spuneam, în domnia *ochiului.* Novalis lăuda „ochii pe care îi deschide în noi noaptea". La Eminescu, găsim versul celebru : „Dară ochiu-nchis afară, înlăuntru se deșteaptă." Reamintim și cuvintele lui Baudelaire : „Totul pentru ochi, nimic pentru urechi în vis". Visul, așadar, este un domeniu al *spațializării.* Jean Paul a spațializat într-atît visul, încît Béguin arăta că se poate vorbi de o adevărată geografie a romanticului german. Și dacă Jean Paul *aude* totuși o muzică în spațiul visului, aceea este exclusiv a spațiului oniric antropomorf, fără legătură cu ceea ce ar putea oferi pămîntul : „Visul e valea Temple, patria imaginației ; muzicile care se aud în această Arcadie crepusculară, cîmpiile elizee care o acoperă, arătările cerești care o populează nu suferă comparație cu nimic din ce oferă pămîntul." Este peisajul tipic arcadian, romantic, european, o lume închisă, autarhică. Și Gérard de Nerval va opta tot pentru astfel de existență. Altminteri, Jean Starobinski va sesiza exact esența narcisiacă a imaginarului romantic și simbolist : „Neputînd

Scanned with OKEN Scanner

să deschidă imaginației spațiul universului, neputînd să-și susțină ambiția unui amplu realism magic, romanticii s-au retras în *spațiul interior* (s.n.), au tradus visele cosmice în vise intime, și s-au cufundat în secesiunea idealistă. A-ți imagina nu mai înseamnă a participa la lume, înseamnă a-ți urmări propria imagine sub aparențele infinit variabile pe care ea le poate adopta. Pentru simbolism, imaginarul se va corela cu mitul lui Narcis". [39]

Este adevărat că excepțiile nu au lipsit, cel puțin la modul teoretic ; de pildă, Troxler care a înțeles paradoxul narcisismului într-un sens care face să depășească nivelul gîndirii epocii sale, anume : „*cu cît ne retragem în noi înșine*, abătîndu-ne de la aparențe, *cu atît pătrundem mai adînc în natura lucrurilor care sînt în afara noastră*." [40] Aici se depășește, neîndoielnic, ideea închiderii, a izolării de real și, implicit, narcisismul clasic. Dar, ca și la alți romantici, faptul rămîne la nivel de idee.

Firește, sînt aspecte ale operei care par să pledeze pentru narcisismul tradițional, la Eminescu. În primul rînd, visul e o deschidere a ochiului interior. Dar intuind parcă acele mișcări oculare rapide, Eminescu, intrînd în vis, intră într-un nou labirint de oglinzi, descoperind că visul e o derulare rapidă sau încetinită a existenței individuale și universale, posibilitatea stăpînirii simultaneității spațio-temporale. Identificarea momentului intrării în vis cu acela al intrării în oglindă nu lasă nici un dubiu :

„Ea îl privea cu un surîs,
El tremura-n oglindă,
Căci o urma adînc în vis
De suflet să se prindă."

Intrînd însă în vis (oglindă), Hyperion nu se oprește în spațiul arcadian, plin (acea vale Tempe jeanpauliană), deși aspiră către ea un moment, ci trece în Arcadia reală aceea a *vacuității*, deschisă infinit și în care „piere totul, totul", natură amintind de cea extrem orientală. În acest fel, punerea semnului de egalitate între *Luceafărul* și un poem tipic romantic nu se mai susține. Opinia deja citată a lui Alain Guillermou se cere dezvol-

tată. Nu întîmplător Eugen Todoran, mai circumspect, ajungea să considere, bunăoară, *demonismul* lui Hyperion drept „expresia cea mai înaltă a *ironiei* poetului“ [41], avansînd și părerea că există indici asupra recunoașterii de către poet a *obiectivității* lumii exterioare. Așa s-ar explica de ce Hyperion se regăsește în ziditor, care reprezintă „modul de a fi al naturii“ și care tocmai de aceea nu-l poate dezlega de nemurire. [42] Într-adevăr, trebuie să vedem în zborul Luceafărului tocmai *ieșirea* din visul romantic, pătrunderea din *interioritatea* visului în *exterioritatea* naturii, acel „gol“ despre care scria Lao-tse :

„Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaște,
Și vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naște.

Nu e nimic și totuși e
O sete care-l soarbe,
E un adînc asemene
Uitării celei oarbe.“

Răsturnarea perspectivei în sensul părăsirii spațiului narcisic romantic face să ne aflăm în fața unui Narcis aberant, care, intrînd în vis, nu mai are urechile astupate cu ceara lui Ulise, deși pentru *sirene* (himere) le are astupate, în sensul depășirii *complexului Lear*. Eminescu nu intră în vis spre a auzi muzicile din „valea Tempe“, ci vocile din lumea *reală*. Este, firește, un paradox, o sfidare a *izolării* de exterior pe care o presupune viziunea narcisismului oniric romantic și modern. Este adevărat că la majoritatea oamenilor, în vis, chiar și excitațiile sonore se convertesc în *vizualitate*, cum spusese Baudelaire. De aici starea de „surzenie“ a lui Narcis la strigătele frumoasei Echo. Specialiștii au constatat că la surzi excitațiile sonore se transformă, în timpul visului, în imagerie puternic colorată. (Probabil, nu în mod hazardat simboliștii și Bacovia vor încerca să depășească limitele condiției lui Narcis prin conexiunea inversă dintre sunete și culori.) Dimpotrivă, la orbi, imageria devine auditivă. [43] Auzul (excitarea musculaturii urechii) este deosebit de puternică în visul orbilor.

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu, în vis, este deopotrivă de *orb* și de *surd*, el împacă surzenia lui Narcis cu darul de a auzi al orbilor. Din nou trebuie să invocăm *lauda orbeției* și *surzeniei* la acest poet singular. Osmoza Narcis-Echo în teritoriul visului este marea izbîndă eminesciană. Îndrăgostiții eminescieni intră în somn nu pentru a nu mai auzi nimic dinafară, ci pentru a *auzi*, bunăoară, buciumul „de la stînele de oi". Astfel, Echo devine pentru Narcis a patra „dimensiune", alcătuind o nouă structură stilistică și gnoseologică :

„Adormi-vom, troieni-va
Teiul floarea peste noi,
Și prin somn auzi-vom bucium *(s.n.)*
De la stînele de oi."
(Povestea codrului)

Textul nu lasă dubii, buciumul va fi auzit „prin somn" și nu „în somn", ceea ce confirmă ipoteza centrală a acestei cărți și la nivelul cel mai afund al structurii stilistice. Muzica vine din *exterior*, nu din *interior* ca la Jean Paul, încît interior-exterior devin unul și același univers.

Din multele exemple mai reținem :

„Să mă culc cu fața-n sus
Și să dorm dormire-aș dus ;
Dar s-aud și-n visul meu,
Dragă codri, glasul tău."
(Codrule, măria ta)

În *Fiind băiet păduri cutreieram*, copilul adoarme lîngă izvor „Blînd îngînat de-al valurilor glas". *O, mamă...* oferă o triplă somnie : a mamei, a poetului, și a iubitei :

„Mereu va plînge apa, noi vom dormi mereu".

Glasurile dinafară sînt o condiție a visului și a creației :

„Dar atuncea greieri, șoareci,
Cu ușor-măruntul mers,

Readuc melancolia-mi,
Iară ea se face vers.“
(Singurătate)

Pe cîtă vreme mentalitatea antropocentrică atribuie naturii propriile sale vise, la Eminescu, pămîntul, codrul, universul visează în îndrăgostiți. De aceea, poetul e însetat de „somnul pămîntului“ : „Sînt însetat de somnul pămîntului s-adorm“, vers care a fost depistat, cu asemănări, și la Alfred de Vigny, dar contextul eminescian este altul, cu atît mai mult cu cît viziunea asupra naturii la cei doi poeți e antitetică. Marin Mincu observa că și pentru G. Bachelard, și pentru Eminescu există elemente ale naturii care visează, fără a fi vorba de animism : „Eu visez sau universul visează în mine ?“

Ca și vocile naturii, muzica înseamnă adormire a conștiinței care visează, după cum copilul este adormit cu cîntece de leagăn. Dionis „auzi prin aerul nopții tremurînd notele dulci ale unui clavir și un tînăr și tremurător glas de copilă adiind o rugăciune ușoară, pare că parfumată, fantastică“ și la această *auzire* el „își închise ochii ca să viseze în libertate“. Lume a simultaneității spațio-temporale, visul se confundă cu armonia eminesciană : „Totu-i vis și armonie“ *(Somnoroase păsărele...)*.

A.5. Vis și simultaneitate. Desigur, cea mai importantă consecință stilistică a asimilării lui Narcis cu Echo în teritoriul visului e simultaneitatea totală. Romanticii au înțeles că visul e un limbaj al altei logici decît limbajul comun, un limbaj capabil să exprime simultaneitatea. Dar simultaneitatea precursorilor rămîne totuși parțială, prin delimitarea de real, ratînd șansa unui amplu „realism magic“, cum se exprima Jean Starobinski.

În vis, constată Eminescu, „le-avem pe toate“. Piedicile impuse de lumea succesiunii sînt învinse. De aici sărăcia vieții oferite de veghe în comparație cu visul. Intrînd în somn, îndrăgostiții adună în juru-le întreaga natură, cum numai în basm mai e posibil :

„Peste albele izvoare
Luna bate printre ramuri,
Împrejuru-ne s-adună
Ale curții mîndre neamuri ;

Scanned with OKEN Scanner

Caii mării, albi ca spuma,
Bouri nalți cu steme-n frunte,
Cerbi cu coroane rămuroase,
Ciute sprintene mărunte —“ etc.
(Povestea codrului)

Bînd „păharul somniei“, feciorul de împărat poate cuceri spațio-timpul ca și Hyperion :

„Cum Dumnezeu cuprinde cu viața lui cerească
Lumi, stele, timp și spațiu ș-atomul nezărit,
Cum toate-s el și dînsul din toate e cuprins,
Astfel tu vei fi mare ca gîndul tău întins.

De-astă viață mîndră de vrei să ai o știre,
Gîndește num-atuncea la visuri și la somn,
Ca mort e corpul rece în noapte, nesimțire.
Pe creațiuni bogate sufletul este domn ;
În oceàn de stele, prin sori, nemărginire,
El îmblă, risipește gîndirile prin somn ;
Deși nu sunt aievea aceste lumi solare,
El tot le vede, simte, le-aude și le are.

Cînd omul risipitu-i, un lut fără suflare,
Sufletul în afară rămîne surd și orb :
Un murmur fără ape, e suflet fără corp,
Dar înăuntru-i este o lume-ntinsă mare,
Aievea-i pentru dînsul. Cum picături ce sorb
Toate razele lumii într-un grăunte-uimit,
În el îs toate, dînsul e-n toate ce-a gîndit.“

Ceea ce impresionează din capul locului în aceste texte e credința într-o gîndire totală identificată în vis, gîndire pe care veghea singură nu o poate realiza. Amorțite afară, simțurile sînt infinit libere înlăuntru. Ceea ce pentru veghe nu poate fi „aievea“, în vis omul „le vede, le simte, le-aude și le are“, înlăuntru este o lume „aievea“. În final, magul însuși recunoaște : „E-aievea acea ființă, visele-ți nu te mint“, deși iubita „nu-i aici în lume...“ Portarul îi răspunde marchizului Alvarez : „— Ai visat realitatea, marchize...“ *(Avatarii...)*. Nimic nu se pierde. Întreaga viață este înregistrată și o redo-

Scanned with OKEN Scanner

bîndim prin vis. În această privință, Eminescu este aproape de Proust. Romancierul spunea că fiecare artist este, în felul său, „cetățeanul unei patrii necunoscute". Artiștii „nu-și amintesc de această patrie pierdută, dar fiecare rămîne totdeauna inconștient acordat la un anumit unison cu ea ; delirează de bucurie cînd cîntă după canonul patriei sale, o trădează uneori din dragoste pentru glorie, dar atunci, căutînd gloria, fuge de ea, și o găsește numai cînd o disprețuiește, cînd intonează acel cîntec ciudat a cărui monotonie — oricare ar fi subiectul tratat, rămîne identic cu el însuși — dovedește... o statornicie a elementelor care-i alcătuiesc sufletul." [44] Dealtfel, ca și Eminescu, Proust a năzuit să fie constructorul unei catedre sonore, „plină de ecouri, a cărei acustică fusese îndelung studiată", după opinia lui Maurice Bardèche. [45] Proust regăsește drumul către „patria pierdută" tot prin vis, realizînd o sensibilă apropiere de viziunea einsteiniană asupra relativității spațio-timpului. Bergson atrăsese atenția că posedăm toate amintirile trecutului, chiar dacă nu și „însușirea de a ni le aduce aminte." „Dacă pot avea — comentează Marcel — în mine atîtea amintiri de care nu-mi aduc aminte, această uitare... poate să se întindă asupra unei alte vieți. pe care am trăit-o în trupul altui om, chiar pe o altă planetă". Ceva din natura metempsihozei la Eminescu sau din inconștientul colectiv jungian. Dealtfel, comentîndu-l pe Gautier, poetul scrie în finalul nuvelei *Sărmanul Dionis :* „Nu totdeauna suntem din țara ce ne-a văzut născînd și de aceea căutăm adevărata noastră patrie. Acei cari sunt făcuți în felul acesta se simt ca exilați în orașul lor, străini lîngă căminul lor și munciți de o nostalgie inversă..." Și : „Îmi pare c-am trăit odată în Orient, și cînd în vremea carnavalului mă deghizez cu vreun caftan, cred a relua adevăratele mele vestminte. Am fost întotdeauna surprins că nu pricep curent limba arabă. Trebuie s-o fi uitat."

Proust observă că în comparație cu visul realitatea ar putea fi ea însăși *ireală*. Faptul presupune conștiința că lumea visului nu este o simplă manifestare a imaginației. Trecem prin două vieți, cel puțin — una în stare de veghe, alta în somn. Prima pare superioară fiindcă

Scanned with OKEN Scanner

avem posibilitatea a o continua în fiece dimineață, „ceea ce nu poate s-o facă în fiecare seară visul". Prin analogie, Proust nu exclude existența" unor „alte lumi mai reale decît cea de veghe", capabile să transforme „gradul de aptitudine și de cultură care diferențiază un artist de un prost ignorant." [46] Eminescu recurge la o comparație asemănătoare, în esență, între capul unui „gînsac" și al lui *Kant (Archaeus)*.

Într-o astfel de lume se descoperă Proust prin marea aventură a memoriei involuntare — în fapt, memoria visului —, o lume în care timpul își are legile lui. Orele sînt zile și invers. E un fel de a dezerta din „alt timp, din altă viață". [47] Ca și la Proust, timpul eminescian ține de relativitate. În plus, la Eminescu, forța de percepție a spațiului este superioară. Lumea lui Proust crește impunător la nivel de microcosm sufletesc ; cea a lui Eminescu se proiectează într-o perspectivă macroscopică impresionantă, sub semnul echilibrului totuși, căci nu neglijează microcosmosul. Eminescu duce pînă la ultimele consecințe aventura spiritului printre sistemele solare ; Proust face același lucru cu interioritatea umană. Proust dilată clipa ; Eminescu o lungește enorm. Pentru el e un nimic să se aventureze în lumea faraonilor, a lui Alexandru cel Bun, sau într-un viitor îndepărtat, acela al morții universului. Ochiul poetului pare a fi al unei camere de luat vederi care alunecă fulgerător la mii de ani lumină spre a ne dezvălui imediat că pămîntul nu-i decît un biet bulgăre de lut ale cărui fire de praf „se numesc imperii, infuzorii abia văzuți cu ochii lumii se numesc împărați, și milioane de alte infuzorii joacă, în acest vis confuz, pe supușii..." *(Sărmanul Dionis)*.

A.6. „Laudă somnului". De la perspectiva somniei individuale, Eminescu trece lesne la somnia popoarelor, într-un spirit consonînd cu viziunile moderne ale unui L. Blaga sau Jung. Am remarcat deja opinia lui Const. Ciopraga că Eminescu aduce prima laudă somnului în accepție blagiană.

Conform legii identității numerice, individul poate avea în vis întreaga viață a tuturor celor din jurul lui : „În vis el poate avea într-o singură noapte viața întrea-

Scanned with OKEN Scanner

gă a unui om. Și de ce a unui om, de ce nu a tuturor celor ce se-nvîrtesc împrejurul lui.“ [48] În altă parte, se vorbește de „Poporul care doarme în somn de ani o mie“ [49], amintind de retragerea gasteropodică în somn, văzută de Blaga, a poporului român în decursul vitregiilor istoriei. Alain Guillermou considera că întîiul izvor al filosofiei eminesciene e convingerea poetului din perioada primei versiuni a poemului *Mureșanu* (1869) că poporul român „e istoria unui popor abandonat de Dumnezeu“. [50] Mureșanu ajunge chiar să prefere moartea poporului său decît o soartă așa de vitregă :

„Decît o viață moartă, un negru vis de jele,
Mai bine stinge, Doamne, viața ginții mele,
Decît ca soarta oarbă din chin în chin s-o poarte,
Mai bine-atingă-i fruntea suflarea mării moarte.“

Dar, ca și Blaga, Mureșanu are încredere în perenitatea poporului său.

Eminescu gîndește, totodată, la modul de existență al tuturor popoarelor. Viața naturală este a visului colectiv : „Și popoarele dorm. La începutul instinctiv al vieței lor, ele trăiesc în stat natural asemenea albinelor, își creează instituții și un us ; ce ar trebui să le găsească bune, dacă le-ar crea cu conștiința, ba cari sunt din puntul lor de vedere *mai raționale* și mai bine'ntocmite decăt legi și instituții create prin relecțiune. Instituțiile *cresc ca plantele,* totul în ele e cuminte, fără ca mintea să fi jucat v'un rol la crearea lor, instinctul sigur al naturei le-a creat bune și oamenii vegetează în acest organism viu fără să-și dea seama, ba fără să le vie'n minte cum că ar putè fi și altfel. Asta-i o viață neconscie, e un fel de clar-vedere asemenea vieții nocturne și a pasurilor lunatecelor : *somnul adănc.*“ În fapt, esență a gîndirii mitice atît de vii, după părerile mitologilor moderni.

A.7. Visul interzis. Ce se întîmplă însă la trezirea violentă din visul creator al individului ca și al popoarelor ? Este momentul *organelor sfărîmate,* cînd visul alunecă în nebunie și în *zădărnicia universală.* Cercetătorii n-au luat în considerație decît accepția pozitivă a visului eminescian. Natura de esență hipnagogică a ge-

niului eminescian e însă în reversul ei o teribilă interzicere a somnului. Nu s-a luat în seamă antiteza somniei eminesciene, dar fără aceasta universul stilistic rămîne neîntregit.

La întîlnirea veghei cu visul se află *munca*. Fără muncă, visul e o biată himeră incompatibilă cu stilul. N. Vaschide a arătat că visul relatat în trezie nu este totuna cu visul, „ci produsul transformărilor care interesează activitatea de dimineață, net diferită de cea a visului propriu-zis". [51] Arta nu-i o antologie de vise. Trebuie să „muncești" ca în vis pentru a redobîndi libertatea și puterile visului. Rezultatele sînt excepționale atîta vreme cît echilibrul dintre vis și muncă este asigurat. Orice dezechilibru duce la două tipuri de erori: cînd visarea întrece munca, alunecăm în iluzionare; cînd munca surclasează starea onirică, intrăm în zonele dezintegrării eului.

Știind că numai prin muncă poate fi biruit logocentrismul (v. cap. *Muncă și logocentrism)*, Eminescu va cădea în cealaltă extremă — exacerbarea muncii. Transformarea muncii în salahorie coincide cu insomnia cea mai pustiitoare, în plan psihic. Poetul era perfect conștient de primejdie, vedea în frustrarea de somn cea mai mare nenorocire, dar a trăit în împrejurări cînd nu mai putea da înapoi. Omul acesta ne sperie cu atîta fervoare închinată muncii. Și avem destule mărturii ale contemporanilor. A făcut de toate, ce i se potrivea și ce nu i se potrivea. De la gazetărie pînă la hamalîc în port. Slavici era adesea uimit de puterea de muncă a poetului. El rămînea nopți întregi aplecat asupra cărților și hîrtiei de scris. Numai o robustețe fizică ieșită din comun putea face față acestui maraton. „Cînd ne întorceam — spune Slavici — de obicei tîrziu după miezul nopții, eu eram frînt de oboseală și cădeam răpus de somn, iar el se așeza la masă și începea să scrie ori să-și revadă și să-și corecteze cele scrise.

Se întîmpla cu toate acestea că nu-l mai găseam acasă cînd mă deșteptam din somn. Era dus la treburile lui." Și Slavici adaugă: „Petrecîndu-și viața ca dînsul, cei mai mulți oameni s-ar fi prăpădit în scurt timp." [52]

Cu toate că avea poftă de somn și de mîncare, cum ne asigură același Slavici, poetul nu mînca zile întregi și-și petrecea nopțile „în nedormire". Punctul culminant al acestei istoviri neobișnuite e în perioada gazetăriei de la *Timpul*. Veronica Micle, Ștefanelli, Vlahuță se arată îngrijorați. Iată un tablou grăitor lăsat de Vlahuță: „Conștiincios și muncitor peste măsură, de multe ori Eminescu ducea singur greutățile gazetei. Cîte nopți petrecute cu condeiul în mînă! Ș-a doua zi palid, nepieptănat, plin de cerneală pe degete, c-un teanc mare de manuscrise intra în tipografie unde rînduia materia, redacta informații, făcea corecturi și numai seara, cînd gazeta începea să se vînture la roată, atunci, își aducea și el aminte că e trudit și n-a mîncat nimic în ziua aceea." [53] Fapt care concordă cu propria mărturie a poetului din scrisoarea dezvăluită de Eduard Gruber în discursul de la Botoșani: „Ei bine, de șase ani aproape o duc într-o muncă zadarnică, de șase ani mă sbat ca într-un cerc vicios în cercul acesta, care cu toate acestea e singurul adevărat; de șase ani n-am liniște, n-am repausul senin, de care aș avea atîta trebuință ca să mai pot lucra și altceva decît politică... Simt că nu mai pot, mă simt că am secat moralicește și că mi-ar trebui un lung repaus ca să-mi vin în fire. Și cu toate acestea ca lucrătorii cei de rînd din fabrici, un asemenea repaus nu-l pot avea nicăieri și la nimeni. Sînt strivit, nu mă mai regăsesc și nu mă mai recunosc.

Aștept telegramele Havas, ca să scriu, iar scriu de meserie, scrie-mi-ar numele pe mormînt și n-aș mai fi ajuns să trăiesc."

În aceste rînduri se anunță fundamentul ideologic motivat al operei sale — zădărnicia universală. Nimic nu-l doare pe poet mai mult decît să constate că el însuși e o unealtă în slujba zădărniciei universale. S-a văzut slujitor al unei munci care nu mai e muncă. A refuzat cuvîntul mincinos în numele muncii și iată-l ucis de propria sa iubire. O exacerbare care naște nevoia unei noi regresiuni — somnul sau moartea: „Vino somn, ori vino moarte. Pentru mine e totuna" *(Cugetările Sărmanului Dionis)*. Chiar unul dintre citatele de care se servește Călinescu e sugestiv în acest sens: „Să-

Scanned with OKEN Scanner

tul de lucru caut noaptea patul," etc. *(Sătul de lucru...)*. Durerile, sărăcia se adaugă istovirii : „Las' să dorm... să nu știu lumea ce dureri îmi mai păstrează" *(Memento mori)*. La începutul „Scrisorii I" ne întîmpină tot oboseala : „Cînd cu gene *ostenite* sara suflu-n lumînare," etc.

La capătul istovirii zadarnice, îl așteaptă o altă osteneală — aceea a creației, se pare adevăratul său „somn", adevărata odihnă, dacă ni se permite paradoxul. În această epuizare intelectuală Eminescu a fost adesea bîntuit de insomnii. Nu e o simplă teamă de insomnie, cum ne asigură G. Călinescu. Teama de nesomn fără insomnie nu s-ar fi născut. Există la Eminescu părerea că una din cele mai mari nenorociri ale vieții e să nu poți dormi. Au fost nopți de nesomn despre care poetul ne vorbește : „Atîtea zile fără pace, / Atîtea nopți fără de somn..." Și nu e vorba numai de anii de la *Timpul*, ci și de epoca primelor creații : „Adesea nu dorm noaptea... Gîndesc, regîndesc bine / Și nu ghicesc nimica cu capu-mi ostenit." În sufletu-i bolnav și ostenit, poetul își descoperă lucid condiția sa de Sisif, aidoma unui spirit modern :

Nimic, nimic n-ajută — și nu-i nici o scăpare.
Din astă lume-eternă, ce trecătoare pare,
Gonit de timpi și spații, trecînd din formă-n formă,
Eternă fulgerare cu inima diformă,
De evi trecuți ființa-mi o simt adînc rănită,
Pustiu — alergătoare, cumplit de ostenită...
Și-acum din nou în evu-mi, lui Sisif cruda stîncă
Spre culmea morții mele ș-ast' dată încă.
Ș-ast' dată ! cine-mi spune că-i cea din urmă oară ?"

Numai într-un atare context versul enigmatic din „Se bate miezul nopții..." își dezvăluie adîncimea :

„Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă,
Și somnul, vameș vieții, nu vrea să-mi ieie vamă."

Dintre romantici, cel care a resimțit mai dramatic insomnia este V. Hugo. Izvorul este însă altul. *„La fin de Satan"* este capodopera cu teribile inserții ale insomniei, ca supremă pedeapsă primită de Satan : „O, de-aș putea

Scanned with OKEN Scanner

dormi, mă rog cu disperare, / O oră, un minut, o clipă trecătoare". Diferența dintre insomnia hugoliană și cea eminesciană pare limpede. Eminescu era capabil să doarmă „douăzeci și patru de ceasuri". Și consecințele stilistice sînt altele, dincolo de similitudini. Să mai amintim blestemul înfricoșător aruncat de Sarmis fratelui uzurpator Brigbel :

„De propria ta față, rebel să-ți fie teamă
Și somnul — vameș vieții — să nu-ți mai ieie vamă."

Biruitor în fața iluzionării factice, geniul său a fost biruit de insomnie. Rimbaud a părăsit poezia de bunăvoie ; Eminescu a fost silit să o părăsească în mod tragic.

B. BASMUL. Novalis a subliniat asemănarea izbitoare a visului cu basmul. Eminescu găsește în basm un ținut ideal de manifestare a geniului său. Basmul deschide în copilăria poetului drumul cunoașterii totale. Însuși Archaeus, celula stilistică a operei, închide în sine taina poveștii : „Poate că povestea este partea cea mai frumoasă a vieții omenești. Cu povești ne leagănă lumea, cu povești ne adoarme." În basme, poetul a găsit modele exemplare pentru marile sale poeme : *Luceafărul, Povestea magului călător în stele, Călin Nebunul, Miron și frumoasa fără corp,* etc.

B.1. Basmul-sublimbaj. Ca și visul, basmul este un sublimbaj al stilului superior, se-nțelege, libmbajului obișnuit. În *Venere și madonă,* poetul invocă timpurile mitice ale gîndirii : „Lume ce gîndea în basme și vorbea în poezii". Ca și mitologii contemporani, poetul este convins de adevărul basmelor :

„Cînd basmele iubite erau înc-adevăruri,
Cînd gîndul era pază de vis și de eres"
(Povestea magului...)

Puterea comunicativă a basmului este subliniată frecvent. În ochii îndrăgostitului grăiesc basmele, nu cuvintele :

„Și-n ochii tăi e-un basmu cu durere
Ci ei vorbesc, dar fără de cuvinte" [54]

Scanned with OKEN Scanner

Aidoma în *Departe sunt de tine...* sau *Crăiasa din povești :*

„Iar în ochii ei albaștri
Toate basmele s-adună.“

Basmele vorbesc din trecut, după cum oglinda Nilului a păstrat plînsul regilor : „Parcă din altă lume / Un zgomot de povești / Vorbeau la ureche-mi multe.“ [55] Iubita „hrănește“ ființa îndrăgostitului cu povești, lumină și cîntec : „Tu cu tristă, dulce mină / Cu făptura de regină / Ce hrănești a mea ființă / Cu povești și cu lumină. / Cu-acest cîntec de odată / Al meu suflet ți se-nchină“. [56]

V. Alecsandri este lăudat fiindcă povestește „cu basmul“, iar Heliade fiindcă și-a zidit „Delta biblicelor sînte“ „din visuri și din basme seculare“ *(Epigonii).*

Povestea este și sublimbaj al naturii :

„Codrii negri aiurează și izvoarele-i albastre
Povestesc ele-nde ele numai dragostele noastre“

Fără limbajul basmului, viața însăși ar fi insuportabilă : „Ah, cine ar mai vrè să trăiască, cînd de mic i s-ar spune încă, în loc de povești, adevărata stare de lucruri“.

B.2. Basmul-oglindă. Interesul lui Eminescu pentru basme se datorează și libertății de viziune și de gîndire. Eminescu a admirat un basm precum *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte*, comentîndu-l în cîteva articole din *Timpul,* tocmai pentru fascinanta viziune asupra timpului, între altele. Poetul a asimilat gîndirea mitică autohtonă la structura „oglinzii totale“. Într-un loc, întîlnim sintagma curioasă, la prima vedere, „straturile luminoase“ ale basmelor :

„Iară luna argintie, ca un palid dulce soare,
Vrăji aduce peste lume printr-a stelelor ninsoare,
Cînd în straturi luminoase basmele copile cresc.“
(Memento mori)

O lume exemplară a basmului-oglindă este *Călin Nebunul,* în care G. Călinescu vedea o capodoperă, superioară variantei antume. Deja fabulația basmului îi înlesnește poetului să nu ne mai introducă în universul

Scanned with OKEN Scanner

poemului prin coborîrea în somn, deşi chiar şi aici somnia şi basmul fuzionează. Interesant că poetul îl pune pe erou să acţioneze în vreme ce alţii dorm — fraţii, iubita. Raportul e răsturnat — somnul fraţilor devine curgere şi efemer. Călin este un Hyperion pămîntean care rămîne treaz, găsind puteri să stăpînească spatio-timpul. Prima condiţie e legarea lui De-cu-seară, Miază-noapte şi Zori-de-ziuă. Lunga noapte a poemului e „abstragerea de la tors“ a lui Călin. Ca şi Luceafărul, Călin pătrunde în lăcaşul iubitei cînd aceasta doarme, adică prin oglinda-vis care aici cunoaşte ipostaza oglinzii-păianjen :

„Ea cu umeri de zăpadă şi cu părul lucitoriu
Şi mai goală este-n somnu-i, numai bolta naltă, sură
A ferestrei este rece şi simţirea nu o fură,
Dar pe pînz-acoperită-i cu un colb de piatră scumpă.
S-apropie-ncet voinicul şi cu mîna vrea s-o rumpă,
Apoi lin o dă-ntr-o parte, peste faţă se înclină,
Pune gura lui fierbinte pe-a ei buze ce suspină,
Ia inelul ei cel mîndru de pe degetul cel mic...
Şi se-ntoarce în codreana-i noapte tînărul voinic...“

S-ar putea spune că fraţii lui Călin dorm *somn lent*, pe cînd Călin intră în a treia stare a creierului — somnul paradoxal.

V.3 Basmul degradat. Deţine aceeaşi poziţie cu logocentrismul, cu visul-iluzionare vană etc. Cuvîntul poveste e utilizat, în asemenea cazuri cu sensul de *minciună*. Semnificativă e distincţia dintre vodevil şi dramă : „Vodevilu-i poveste, în care întîmplările sunt lucru de căpetenie ; drama nu-i poveste, ci viaţă reală, simţită.“ [57] În variantele la *Luceafărul*, trecerea-i „Părere şi poveste“ [58], iar în *Nu mă înţelegi* se vorbeşte de „basme şi nimicuri“. Iubirea degradată cere cuvinte şi poveşti :

„O, teatru de păpuşe... zvon de vorbe omeneşti :
Povestesc ca papagalii mii de glume şi poveşti,
Fără ca să le priceapă...“

(Scrisoarea IV)

C. METEMPSIHOZA. Preocupaţi de sursele metempsihozei eminesciene, criticii au trecut, în general, cu ve-

Scanned with OKEN Scanner

derea rostul stilistic al fenomenului. Cel mult, poetul a fost încadrat în tradiția literaturii fantastice.

După lectura nuvelei *Sărmanul Dionis* la Junimea, poetul a fost întrebat dacă eroul visează sau nu, la care a răspuns : — „Da și nu... cu convingere. Asta-i o teorie greu de înțeles.“ [59] Asimilînd metempsihoza la starea de vis, poetul face și mai evidentă afinitatea fenomenului cu mitul oglinzii. „Starea de visare — notează D. Vatamaniuc — ca predispoziție favorizează înclinația spre alchimie, astrologie, magie și în general pentru științele oculte. Explicația stă în faptul că științele oculte ignorează legile obiective, după care se călăuzește omul de știință și oferă un cîmp larg și necontrolat de relații între fenomene.“ [60] Este vorba de libertatea gîndului oferită de vis și științele oculte conform paradigmei eminesciene, încît e o diferență sensibilă între viziunea eminesciană și vechile teorii sau credințe. Chiar și la nivel teoretic Amita Bhose a observat că *Sărmanul Dionis* oferă o sinteză complexă a mai multor sisteme de gîndire — orientale și occidentale, contemporane și moderne, științifice și oculte, încît sinteza dintre gîndirea occidentală și cea indiană și orientală nu s-a realizat — după speranța lui Jones — nici în Anglia, nici în Germania, ci prin Eminescu. [61]

Originalitatea lui Eminescu stă în faptul că vizata sinteză nu poate fi deplin înțeleasă fără legea fundamentală a stilului său — oglinda totală. Pentru aceasta, nu e nevoie să ne îndepărtăm de textul eminescian care atestă iarăși o indubitabilă conștiință a propriului stil. În mod revelator, ideea metempsihozei îi vine lui Decebal prin actul reflexiei în oglindă : „Decebal — actul din urmă — a albit așa de tare încît seamănă cu predecesorul său. După ce și-a aruncat coroana-n abis — *se uită-ntr-o oglindă* (s.n.) de metal. Sunt eu sau nu sunt eu ? Ideea metempsihozei. Același corp, același suflet, reprezentant al aceleiași idei ca bătrînul Decebal“. [62] Nu i-a fost greu Aureliei Rusu să observe că proiectul dramatic *Decebal* trimite la *Avatarii faraonului Tlà*. Personajul schițat este un rege Lear autohton, un căutător de absolut, alungat și dezmoștenit, care la bătrînețe e obsedat de ideea „metempsicozei“. Sensul dominării spațio-timpu-

Scanned with OKEN Scanner

lui prin metempsihoză este foarte limpede, cum reiese și din bogatele note ale Aureliei Rusu. Metempsihoza nu-i altceva decît o *realitate* pe care o piesă de teatru, să zicem, o conservă după cum și creierul înregistrează viața proprie și viața strămoșilor, cum a dovedit Jung, iar Penfield experimental. Pentru Eminescu, metempsihoza nu-i o teorie, ci un fapt. Metempsihoza este o bibliotecă bogată care depozitează și conservă memoria omenirii. Poetul recurge la exemplul manuscrisului vechi găsit de un director de teatru și transpus pe scenă : „Și iată că te pomenești deodată pe scenă cu-n tablou viu de viață ; publicul rîde, actorii se strîmbă și toate astea ca-nainte de — 200 ani. Atunci-ți vine-a zice că or publicul și teatrul sunt depărtați cu două sute de ani sau că piesa este nouă. Unde este timpul ?“ Și, imediat, spațializarea lui prin logica oglinzii : „Cînd întorci binoclul toate lucrurile ți se par într-o obscură depărtare... Un om născut cu binoclul pe nas ar alerga viața lui toată după nasul lui propriu — și ar fi foarte firesc asta... Unde este spațiul ?“ [63]

Este remarcabilă credința lui Eminescu în realitatea metempsihozei. El are conștiința că nu prelucrează un simplu motiv literar sau că urmează o teorie fantezistă, ci că metempsihoza este o putere a omului, posibil de cucerit prin forța labirintului de oglinzi. Nu întîmplător nuvela *Sărmanul Dionis* debutează cu acele excelente rînduri despre ochi în multiplicare. Dealtfel, asemenea texte oferă și cele mai curajoase considerații despre spațiotimp.

Ca și Gödel, Eminescu încearcă să motiveze matematic metempsihoza, pornind de la legea identității numerice : „Dionis făcea cu-n creion un calcul matematic pe masa veche de lemn lustruit și adesea surîdea.“ Dacă visul e viață și viața e vis, cu alte cuvinte, dacă visul posedă puteri pe care veghea singură nu le are, dacă există un inconștient colectiv manifestat prin individ, atunci, prin regresiuni în „infinitatea sufletului meu“, se poate ajunge pînă în „epoca lui Alexandru cel Bun de exemplu...“

Idei năstrușnice care au scandalizat pe junimiști. Lichtenberg, un spirit foarte lucid, credea în metempsihoză și se temea totodată să nu fie luat drept nebun !

Scanned with OKEN Scanner

Adîncit în geometria-oglindă-păinjeniș a calculelor, Dionis aude mai întîi vocea basmului. Echo își face apariția prin glasul de demult al bătrînilor care îi spuneau povești : „Privi din nou la painjinișul de linii roșii — și liniile începură a se mișca. El puse degetul în centrul lor — o voluptate sufletească îl cuprinse — mai întîi i se păru c-aude șoptirea acelor moșnegi bătrîni care, pe cînd era mic, îi povesteau în timp de iarnă, ținîndu-l pe genunchi, povești fantastice..." După cum într-o picătură de rouă se ascunde întreg universul, în sufletul unui om se ascund toți oamenii. *Exteriorul* poate fi cucerit prin *interior*, întrucît ceea ce pare a se pierde în exterior se păstrează în adîncimile sufletului, în oglindă. Moartea este aceea care aduce uitarea a ceea ce a fost. Dar moartea este prezentă veșnic alături de noi. Ea se numește *umbră*. A te putea substitui umbrei înseamnă a recuceri spațio-timpul intrat în uitare, înseamnă a te abstrage de la *tors*. Iubirea supremă este a libertății totale și e posibilă de îndată ce Maria devine *umbră*. Iubirea între „umbre" echivalează cu iubirea tuturor bărbaților și femeilor care s-au perindat în univers. Ceea ce refuză Cătălina împlinește Maria. Îndrăgostiții pot fi oriunde : „— O ! ce liberă și ușoară mă simt, zise ea cu o voce de un timbru de aur. Nici o durere, nici o patimă în piept. O, îți mulțumesc !... Și ce frumos îmi pai tu acuma... pare că ești din altă lume.

— Vino cu mine, șopti el la ureche-i, vino prin oștiri de stele, prin tării de raze, pînă ce, departe de acest pămînt nenorocit și negru, îl vom uita, pentru ca să nu ne mai avem în minte decît pe noi."

Viziunea pare romantică, în sensul credinței într-o armonie totală, armonie reală însă numai pentru Dumnezeu, pentru Archaeus. Dar spiritul poetului e treaz, conștient de intrarea în ispitele dorinței metafizice și a simetriilor perfecte. G. Munteanu aprecia că în *Sărmanul Dionis* nu poate fi vorba de *evazionism romantic*. Ironia poetului trimite la teoria girardiană a medierii : „Ca să petreacă inventară un joc de cărți. Regii, reginele și fanții de pe cărți erau toți chipuri copiate din basmele

Scanned with OKEN Scanner

ce și le spuneau serile. Jocul însuși era o poveste lungă și încurcată, ca din Halima, în care reginele se măritau, regii se însurau și fanții îmblau înamorați, poveste căreia nu-i mai dedeau de capăt pînă nu-ncetau, apăsați de somn." Explicația trimite la vis : „Visau amîndoi același vis." Semnificativ că perechea de îndrăgostiți n-a cucerit decît o parte din puterea divină. În „doma lui Dumnezeu" ei n-au putut trece, iar cînd Dan-Dionis crede a fi el însuși Dumnezeu, prăbușirea în existența lumească devine inevitabilă, înțelegînd „neputința realizării viselor lui". Ca în finalul *Luceafărului.*

Avatarii faraonului Tlà este un *Memento mori* al individului uman. Căci, nu încape îndoială, marele poem e, în felul lui, metempsihoza colectivităților omenești, dovedind din plin impresionanta unitate stilistică a operei. Călătoria în oglinzi pe care o relevam la *Memento mori,* apare cu toată limpezimea în *Avatarii...* În mod tulburător, ambele opere debutează cu intrarea în oglinda Nilului. Regele Tlà plutește într-o luntre neagră : „...numai Nilul își leagănă mișcătoarele și lungele lui maluri de papură printre cari curg oglinzile lui mari, cari reflectă lumea cerului și parecă apele lui, mișcîndu-se una peste alta (jocul de oglinzi născător de ecouri, n.n.) ca lințolii de cristal mișcător, sună în adînc cîntarea-cîntărilor." Avatarurile nu sînt altceva decît imagini aidoma smulse din umeroasele oglinzi ale straniului labirint. Din luntre, regele se pierde „în umbra naltelor bolți de frunze a grădinelor", apoi „intră într-o sală mare". Orașul-labirint Memfis i se deschide la picioare. Umple o cupă cu „apa sîntă a Nilului" și adîncindu-se în oglinda policromă a lichidului din cupă, începe călătoria în timp : „El se uită în pahar și părea că vede lucruri ciudate în metamorfozele culorilor lui... Într-adevăr i se păru că vede în aurul diafan, în fund, o muscuță de om, c-o cîrjă în mînă, bătrîn și pleșuv dormind cu picioarele-n soare și cu capul în umbra tinzii unei biserici... În apa roză văzu parcă un peștișor vioriu care semăna cu un tînăr frumos... în apa viorie văzu un om sinistru și rece, cu fața de bronz...

— Peste cinci mii de ani, șopti el surîzînd..."

Scanned with OKEN Scanner

Păşeşte apoi într-o altă sală „a cărei podea era o unică oglindă de aur... sală fără acoperământ... deasupra, cerul cu toate oceanele de stele... în oglindă, cerul cu toate oceanele de stele...“ Cu aceasta, regele cunoaşte oglinda totală, cosmică. Strigă spre oglindă numele lui Isis şi brusc oglinda se înnegreşte, avînd senzaţia contopirii integrale cu celelalte regnuri, un „atom“ sau „o formă prin care pulberea trece...“ Tabloul simbiozei cosmice ivit în oglindă este remarcabil : „Pe tabla neagră se zugrăvi un cerc mare roşu... de acest cerc erau aninate fiinţe ca o scară... Jos, mineralele în care plantele îşi duceau rădăcinile... animalele îşi duceau rădăcinile în plante, omul în animale ; minerale în om, plante în minerale, animale în plante, omul în animale, şi prin toate aceste forme tremura cercul roşu şi făcea să joace formele negre pe firul ei roşu...“ Se află aici poate însuşi miezul de foc al ideii de metempsihoză la Eminescu, semn al unei impresionante gîndiri dialectice, superioară simplei idei a încarnării. Apoi : „Oglinda se auri... şi cerul se adînci în infinitul ei...“ Regele se simte „o clipă suspendată“, o „umbră“. Ieşi trîntind uşa şi oglinda se tulbură, trecînd în altă ipostază în care ecourile predomină : „Oglinda singură se-ncreţi ca suprafaţa unui lac... glasuri se certau în fundul ei ca sfada valurilor... Chicot şi plîns... ţiuit, urlet... suspin şi un glas mare începu să rîdă pin tot caosul de glasuri mici...“

Următorul avatar începe într-un uriaş mormînt al piramidei. Narcisismul metempsihozei e coroborat cu acela al morţii şi visului. Deschise o uşă „ce ducea sub piramidă, luă făclia... şi adînc departe sub piramidă se vedea sticlind un plan negru şi strălucit...“ O nouă oglindă neagră, un lac : „O parte a apei se roşi de lumină şi-n mijlocul lui se desemnau formele negre şi fantastice ale unei insule acoperite de o dumbravă...“ O altă insulă a lui Euthanasius în care o regăseşte pe Rodope într-un sicriu şi, ca în *Strigoii* sau ca în cealaltă nuvelă, se pierde cu ea în curgerea eternă.

Al treilea avatar e al unui Tlà metamorfozat în bătrîn cerşetor, hăituit de copii desculţi. In visele sale el are proprietăţi miraculoase : „I se părea că corpul lui întreg e ceva ce se poate întinde şi contrage şi poate lua orice

Scanned with OKEN Scanner

formă din lume...“ Se contrage într-un cocoș, apoi într-un punct din care nu mai rămîne nimic. În consecință, Baltazar, cerșetorul, moare. Dar în moarte îi sună un greier în urechi. Sensul e acum invers : *ecoul* cheamă după sine oglinda de aur : „Și greierul subția glasul, de părea tremuratul glas a unei coarde de aur mișcate și tremurînde, și lui îi veni acum ideea de *aur* în minte... Aur, aur... sunetul creștea nu în mintea, ci în inima lui.

Din ce (în ce) mintea i se lumina... i se părea că lada de creieri este o sală frumoasă plină de flori și oglinzi, dar fără lumină încă.... o muzică înceată trecu prin sală, ciudată și dulce...“

Regelui îi lipsește un lucru fundamental — memoria. De aceea apelează la memoria oglinzilor : „memoria era ceea ce-i lipsea...“

După ieșirea din mormînt, următorul spațiu este Spania. Și călătoria în oglinzi continuă...

D. MOARTEA. Perechea antitetică *viață-moarte* capătă sensuri dintre cele mai derutante în gîndirea eminesciană. Fluxul semantic e neîncetat. Poetul însuși vine cu o modernă teorie a migrației sensurilor : „Un subiect diviz prin o infinitate de cazuri (o definiție, o noțiune cu atributele ei), — ajunge la estreme unde nu se mai potrivește, unde noțiunea trebuie lărgită pentru a încăpea alte cazuri și atunci cuvîntul — *își schimbă înțelesul* (s.n.), devine mai abstract ; definiția însăși devine alta — mai exactă, și în acest proces de abstracțiune continuă consistă progresul spiritului omenesc. $\frac{-S}{C}$ = ajunge a însemna adeseori contrariul a ceea ce însemna.“

M. Ciurdariu considera modern și original acest „apriorism gnoseologic“ în gîndirea eminesciană.[64] Oricum, Eminescu se depărtează simțitor de Schopenhauer care era adept al antitezelor absolute. Iosif Cheie-Pantea arăta că diferența dintre *negativ* și *pozitiv* la filosoful german e tranșantă, pe cînd Eminescu și Leopardi se găsesc în buna vecinătate a lui Hegel la care întîlnirea morții cu viața e o lege a Ideii în ipostaza de natură. Fapt confirmat și de Engels pînă la Freud și Heidegger, la alte nivele etc. Mai mult, geniul însuși duce „o viață

Scanned with OKEN Scanner

asemănătoare morții“, [65] idee considerată ca depășind romantismul. Hegel, comentat de C. Luporini într-o exegeză leopardiană, arătase ambiguitatea existenței geniului în raport cu viața comună. Geniul „nu trăiește, ci există“. Idee sub semnul căreia ființează geniul și în viziunea lui Leopardi : „Marii scriitori, incapabili de la natură sau din obișnuință de multe din plăcerile omenești, lipsiți de altele prin propria lor voință, nu rareori neglijați din societatea oamenilor, în afară poate de puțini care fac aceleași studii ca ei, au ca destin să ducă o viață asemănătoare morții, și să trăiască, dacă totuși obțin gloria, după ce au fost înmormîntați.“ [66]

Există și la Eminescu mărturii exemplare în acest sens, amintite deja. Poetul învață să moară *(Odă-în metru antic)* sau aspiră către o moarte care să nu fie moarte :

„O, de-ar fi o moarte, fără ca eu să mor,
Eu aș cuprinde-o-n brațe și aș strînge-o cu dor.“
(Povestea magului...)

Și :

„El n-a fost cînd era, el e cînd nu e.“

Este o moarte asumată, *voită,* o „moarte perpetuă“, indicînd — în definitiv — condiția însăși a lui Narcis — creatorul, dacă interpretăm despărțirea lui de Echo drept refuz al plăcerilor vieții. Este destinul binecunoscut al meșterului Manole. Dar e și ceva din înălțarea schopenhaueriană deasupra *voinței.* Ba chiar există și la Leopardi tendința de a opune „moartea perpetuă“ a geniului *naturii* („incapabili de la natură“), dar și prin *autofrustrare* sau *neglijare* dinspre societate. Ultimele argumente sînt proprii și lui Eminescu. Natura, în schimb, este și de astă dată nodul gordian al delimitării lui Eminescu de celelalte sisteme ale gîndirii. Leopardi, ca și Schopenhauer, sugerează că natura implică *viață,* or, geniul e și o *abatere* de la natură („incapabili de la natură“), idee preluată de o bună parte a esteticii și psihanalizei. Pentru Eminescu, dimpotrivă, „viața“ în sens lumesc este o „greșeală“, o abatere de la natură. Așa se explică de ce *moartea* este modalitatea de existență nu numai a geniului, ci și a naturii (*steaua* care a murit,

de pildă), a iubirii, a frumuseții, a adevărului însuși. Moartea e echivalată atunci cu *visul*, veritabila enigmă a universului, a istoriei :

„Ea trăiește, iar nu lumea. Părînd astfel totdauna
Și fiind în veci același, ea-i enigma, ea e runa
Cea obscur-a istoriei, a naturei și a tot.“

În *Povestea magului...* se vorbește de „a morții întunecos problem“, finalul la *Memento mori* conduce către aceeași țintă :

„Căci eternă-i numai moartea, ce-i viață-i trecător.“

Alte texte :

„M-ai învățat să nu mă-nchin la soarte,
Căci orice-ar fi ce ne așteaptă — moarte !

*

„Și pe toți ce-n astă lume sînt supuși puterii sorții
Deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul morții.“ Etc.

Hyperion este „Un mort frumos cu ochii vii“ și Cătălina vede în moartea lui zidul despărțitor, incompatibilitatea iubirii :

„Străin la vorbă și la port,
Lucești fără de viață,
Căci eu sunt vie, tu ești mort,
Și ochiul tău mă-ngheață.“

Nicăieri ambiguitatea cuvîntului *moarte* nu e mai acută decît în *Luceafărul* și, în același timp, mai plină de „exactitate“, dacă luăm în considerație jocul subtil al dialecticii referențialelor diverse ce se confruntă. Hyperion e *mort* din perspectiva vieții obișnuite (Cătălina), dar *trăiește* din perspectiva *morții*, a *substanței necreate*.

El e „nemuritor“, ca și Demiurgos :

„Noi nu avem nici timp, nici loc,
Și nu cunoaștem moarte.“

A nu avea *timp* și *loc* nici măcar nu înseamnă a fi *stea*, în sens de apartenență la universul creat supus trecerii către o „moarte perpetuă“ :

Scanned with OKEN Scanner

„Din sînul vecinicului ieri
Trăiește azi ce moare,
Un soare de s-ar stinge-n cer
S-aprinde iarăși soare ;

Părînd pe veci a răsări,
Din urmă moartea-l paște
Căci toți se nasc spre a muri
Și mor spre a se naște.

Iar tu Hyperion rămîi
Uriunde ai apune...“

Ne aflăm aici, probabil, în inima celei mai înalte cuceriri a geniului eminescian, cînd cuvîntul *moarte* se „abstractizează“ infinit însemnînd *nemurire,* o realitate care îi este absolut proprie. De aceea, nu se mai poate susține că pentru Eminescu geniul coincide total cu ceea ce Iosif Cheie-Pantea numise în cazul Leopardi „moarte perpetuă“, adevăr aplicabil poate mai mult la alți doi mari poeți români ai morții — G. Bacovia și Cezar Ivănescu. Există la Leopardi, Bacovia și Cezar Ivănescu (îndeobște *La Baaad)* un spectru al agoniei de o forță excepțională, prezent, firește, și la Eminescu, dar care nu constituie celula generatoare a structurii stilistice eminesciene. Hyperion e foarte limpede opus de către Demiurgos condiției de „soare“ : „Iar tu Hyperion rămîi“. Pe cînd sorii pot să se stingă : „Un soare de s-ar stinge-n cer / S-aprinde iarăși soare“, ca și oamenii : „Căci toți se nasc spre a muri / Și mor spre a se naște.“ Așa se explică de ce oamenii au *stele :* „Ei doar au stele cu noroc.“ Geniul eminescian nu are stea și nu este o stea obișnuită, supusă adică morții, legilor impuse de ființarea în spațio-timp. Acest geniu a riscat o identificare supremă — cu *punctul originar* al universului, cu Archaeus. De aceea enigma stilului eminescian este Archaeus. Geniul însă nu e reductibil la condiția lui Demiurgos, deoarece el este totodată și om, închizînd în sine toate simetriile posibile, după cum Archaeus are toți oamenii prezenți, trecuți și viitori. Archaeus are generalitatea maximă a limbajului matematic, putînd fi „urma“, arhetipul. Ideea lui Platon, spiritul absolut hegelian, nu-

Scanned with OKEN Scanner

menul kantian etc. Dar nu e nimic din toate acestea. Archaeus Hyperion este simultan *substanța necreată* și *substanța creată*, Demiurgos și Cătălina, ceea ce din punct de vedere logic este o incompatibilitate ca între corpuscul-undă. El nu e Demiurgos și nici Cătălina, ci „pata oarbă" dintre aceștia, „golul" care-i desparte. Aici trebuie căutată originalitatea condiției geniului eminescian și cheia pare să ne-o ofere *moartea*.

Dacă Luceafărul nu este o stea obișnuită, el aspiră la starea de stea sau mai exact spus este o stea în măsura în care există Cătălina. Dacă fata de împărat e o ipostază a eului eminescian, cum s-a spus, atunci Hyperion evoluează de la o stea care posedă iluzia că poate să moară (de fapt, să trăiască, după cum sesiza critica prin observația că solicitînd moarte de la Demiurg, el cere tot viață), la o stea reintrată în starea originară a universului. Marele merit al poetului e că și-a sprijinit întreaga viziune pe una dintre cele mai de seamă descoperiri științifice ale secolului al XIX-lea, al doilea principiu al termodinamicii, coroborat cu primul principiu. Eminescu este, în istoria spiritului modern, întîiul gînditor și poet european care întemeiază o vastă concepție despre lume plecînd de la legea *entropiei*.

Schrödinger vorbea de posibilitatea unei „entropii maxime", „o stare în care nu se mai desfășoară nici un eveniment observabil." [67] Hyperion atinge în zborul său tocmai un asemenea punct în care dispar spațiul și timpul :

„Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaște,
Și vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naște."

Sherrington emitea o opinie similară : universul „se degradează spre un echilibru care va fi etern. Un echilibru în care viața nu poate exista." [68] Eminescu îl va numi „pacea eternă". Schrödinger se întreba împreună cu Sherrington dacă degradarea universului presupune și moartea spiritului. Sherrington emitea ideea că spiritul nu este „un sistem energetic" și, în consecință, adaugă Schrödinger, spiritul, deși e „artistul care a pro-

Scanned with OKEN Scanner

dus totul", „în opera finită, el este doar un accesoriu nesemnificativ, care ar putea să lipsească fără a diminua efectul global". [69] Numai așa s-ar explica faptul că sînt posibile concepții despre lume din care spiritul a fost expurgat, iar încercarea de „a-l impune cu forța" în atari concepții „duce în cele din urmă... la absurdități". De aceea „în imaginea fizică a lumii lipsesc calitățile senzoriale care constituie Subiectul Cunoașterii." [70]

Judecate spiritualist, asemenea gînduri pot fi văzute ca simple speculații. Și sînt în mare măsură, dar de îndată ce evităm dualismul crește șansa de a ne apropia mai lesne de intuițiile eminesciene. Spiritul (Demiurgos) nu este incompatibil cu materia în degradare, deși se opune acesteia. Hyperion ajunge la Demiurg ca energie („fulger neîntrerupt"). Ne ciocnim iarăși de paradoxul că degradarea maximă (echilibrul termic sau starea IV de univers) se suprapune peste ceea ce Virgil Stancovici numea starea I de univers [71], substanța necreată (Demiurgos, la Eminescu sau punctul originar).

Este sigur că prin aceasta Eminescu se desparte de toți poeții *morții* de pînă la el. Romanticii, spre exemplu, au ajuns pînă la o adevărată voluptate a morții, începînd cu Lichtenberg și pînă la Novalis și V. Hugo. Béguin vorbea de o voluptate a reintrării în *neant* prin moarte, la romantici. Moritz cunoaște un extaz al descompunerii, convins fiind că natura e mai bogată murind. [72] Dar voluptatea morții romantice este dusă pînă la ultimele consecințe de Novalis. Moartea iubitei este pentru el o adevărată *cheie divină,* calea către suprema izolare de lume : „De atunci, eu nu mai sînt de aici." Reîntîlnirea în moarte înseamnă *plinătate* supremă a vieții, jubilația căutării și regăsirii „florii albastre". Dar Eminescu ? Este surprinzător să constați că acest poet care a vorbit cu atîta pătrundere despre moarte este departe de a se simți un „iluminat" în fața ei. Moartea este ceea ce este — o degradare a ființei, o nenorocire. Spre deosebire de Vlahuță care nu se cutremură de moarte, ci de „veșnicia ei", Eminescu se cutremură de *moarte* și nu de veșnicia ei. Înainte de a fi cunoscut legea lui Clausius care l-a dus cu gîndul la moartea

Nr. 182662

Scanned with OKEN Scanner

universului, poetul a cunoscut moartea „iubitei de la Ipotești". Reacția lui este antinovalisiană :

„Dar poate... o ! capu-mi pustiu cu furtune
Gîndirile-mi rele sugrum cele bune...
Cînd sorii se sting și cînd stelele pică,
Îmi vine a crede că toate-s nimică.

Se poate ca bolta de sus să se spargă,
Să cadă nimicul cu noaptea lui largă,
Să văd cerul negru că lumile-și cerne
Ca prăzi trecătoare *a morții* eterne..."

Moartea iubitei nu atestă *divinitatea* ei ca la Novalis, dimpotrivă :

„La ce ? Oare totul nu e nebunie ?
Au moartea ta, înger, de ce fu să fie ?
Au sens e în lume ? Tu chip zîmbitor,
Trăit-ai anume ca astfel să mori ?
De e sens într-asta, e-ntors și ateu,
Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu."

Așadar, în moarte, dacă există un *sens*, e „întors și ateu", în afara spiritului divin deci, ceea ce Schrödinger numea expurgarea spiritului din materia supusă entropiei. Și pe Eminescu tocmai o astfel de *moarte* îl interesează, îl frămîntă, îi canalizează toate forțele spiritului. Novalis preferă vieții voluptatea pe tărîmurile morții ; Eminescu crede că nici una nu e de preferat într-un sens sau altul, viață și moarte fiind fețele aceleiași realități : „Viața-i cuibul morții — moartea e sămînța vieții noua." [73] Iar în versiunea din 1876 la *Andrei Mureșanu :*

„Și azi îndrept aceleași crude-ntrebări la soarte
Și-asamăn întreolaltă viață și cu moarte."

Ideea este reluată în *Se bate miezul nopții...* (1883) :

„Pe căi bătute-adesea vrea mintea să mă poarte,
S-asămăn între-olaltă viață și cu moarte ;"

Novalis preferă al doilea termen al analizei — *moartea,* ca izolare de real. Pentru Eminescu, moartea tri-

mite la o realitate mai abstractă și mai originară, în același timp, inseparabilă fiind de paradigma oglinzii totale și de Archaeus. De aceea, toate îmbracă chipul morții spre a fi cunoscute. „Adevărul — decretează poetul — este negativ". [74] În același spirit trebuie înțeleasă și o însemnare precum : „Urînd principiul vieții, ador ale lui forme". [75]

„Negativitatea" adevărului ni se pare o afirmație dintre cele mai curajoase, marcînd un moment în istoria spiritualității umane (v. teoria simbolismului lingvistic la Jacques Lacan, *negativul stilistic* la Kafka etc.). O asemenea atitudine în fața morții a remarcat H. Friedrich la Mallarmé în comparație cu V. Hugo. Creația — spune Mallarmé — înseamnă „a anula puțin din viață sau a muri puțin", în sensul distrugerii mentalității antropocentrice. H. Friedrich a pus în balanță două poezii cu o temă identică : *Tombeau de Th. Gautier* de V. Hugo (1871, dar publicată postum, în 1888) și *Toast funèbre à Th. Gautier* de Mallarmé (1887). În poema hugoliană, moartea e încă recepționată la scară umană prin invocarea prieteniei, a amintirilor etc. ; la Mallarmé, în schimb, mortul devine inaccesibil prin depărtare și impresionalizare, „deci o dublă dezumanizare". [76]

Nu se întîmplă oare același lucru în cele mai profunde poeme ale morții la Eminescu ? *Impersonalizarea* de care vorbește Friedrich e radicală în celebra *Melancolie*, desprindere tulburătoare de propria-i viață în viață :

„Dar de-ale vieții valuri, de al furtunii pas
Abia conture triste și umbre-au mai rămas.
În van mai caut lumea-mi în obositul creier,
Căci răgușit, tomnatec, vrăjește trist un greier :
Pe inima-mi pustie zadarnic mîna-mi țiu,
Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu.
Și cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare rău că ea cură
Încet repovestită de o străină gură,
Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost.
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost
De-mi țin la el urechea — și rîd de cîte-ascult
Ce de dureri străine ?... Parc-am murit de mult."

Scanned with OKEN Scanner

Poema a apărut în 1876, dar versiuni foarte asemănătoare datează încă din 1872—1873, precum *Hieroglifă*.[77] Titlul trimite la clarificarea morții drept „runa", „enigma" a tot ce există. Evocînd moartea lui Gautier, Hugo evoca viața. La Eminescu, chiar și adevărul propriei vieții este al morții. Moartea are depărtarea și forța mitului ca supremă desprindere de eul individual:

„Ca o poveste să-mi aud viața
Ca pe un mit eu să mă văd pe mine.
A fost odată-n lume-un Împărat
Și a făcut așa ș-așa ș-apoi...
Apoi va fi murit... Astfel s-aud
Repovestit ca de-o străină gură
Viața ăstui biet, sărman Cezar.
Dar nu (—) în mine bate-inima luminei
Și tot ce simte ea și eu simțesc.
Și asta-i diferența dintre viață
Și poveste.
De-astă mizerie tristă solitară
De-acel pîrău de sînge închegat
Unde-mpăratul este cerșitor
De acea carne sfîșiată care
Etern dorește și nemărginit (—)
De-aceea nimeni, nimeni nu vorbește.
Ei nici văd fața, ei văd sfinxul rece,
Ei văd icoana, înțelesul nu."

Textul sugerează atît singularizarea lui Eminescu față de romantici, cît și față de simboliști. Dar o primă concluzie se impune ca și în cazul paralelei Hugo—Mallarmé. „Nici unul din acești doi poeți — scrie Friedrich — nu poate fi conceput în afara romantismului. Primul, înaintat în vîrstă, a fost unul dintre întemeietorii curentului, ducîndu-l la împlinire. Celălalt e moștenitorul care și-a părăsit moștenirea. Între aceste două orientări poetice, de fapt strict contemporane, nu mai există punte de legătură".[78]

„Romanticul" Eminescu și-a părăsit și el „moștenirea", dar între el și romantici se păstrează o *punte de legătură*. El e la cumpăna dintre romantici și simbo-

Scanned with OKEN Scanner

liști, căci *impersonalizarea* înseamnă identificarea cu „inima lumei", între poveste și viață el alegînd partea nevăzută a vieții de dincolo de „icoană", ipostaza de rege Lear cerșetor, conform paradigmei Logosului eminescian. Atunci moartea se opune logocentrismului (partea *pozitivă* a vieții), încît viziunea eminesciană este vădit antipozitivistă : „Astfel noi nu știm într-adevăr nimic pozitiv, ci numai negativ... Nu simțim ceea ce-i materie, putere, natura pozitiv — ci numai întrucît simțurile noastre reagează asupra lor... reacțiuni contra influințelor pozitive ale naturei — dreptul, o reacțiune contra nedreptății ; binele o reacțiune contra răului..., și sîngele rece, sufletul liniștit și mulțumit are o influință binefăcătoare, prin puterea ce o reprezintă față cu puterile lumei (...) Viața noastră însăși, corpul nostru nu este decît un complex de puteri de reacție contra tuturor puterilor naturei, și rezultatul acesteia e simțirea. Adevărul este negativ. Reacțiunea este singurul control al realității, fără simțirea ei n-am fi niciodată-n stare de a distinge viziunea de realitate." [79]

Text de o mare profunzime, care hotărăște în favoarea vieții și nu a „fantaseriei", prin *negativul stilistic*, singurul capabil să controleze măsura existenței, posibilitatea „de a distinge viziunea de realitate". Or, romanticii, prinși în jocul viziunilor pierd controlul asupra realității. Dintr-o atare perspectivă trebuie abordată o capodoperă a *morții* precum *Strigoii*.

„Sub bolta cea înaltă a unei vechi biserici", Arald, stăpînul peste avari, ar vrea să răcnească aidoma leilor, dar nici măcar nu poate plînge. În durerea lui, aleargă la bătrînul mag, orb și uitat de lume și moarte, năpădit de mușchi în plete, cu barba pînă-n pămînt, stăpîn peste „stihii a lumii patru", cerîndu-i să-i redea iubita. Dacă în varianta *Strigoiul* exista numai un singur locuitor al tărîmurilor morții — Maria, în varianta publicată Arald însuși își continuă regresiunea din somn în moarte, devenit, cu ajutorul magului, stăpîn peste cele patru stihii. Ochiul orb al magului este al unui Narcis total capabil a fi în toate elementele și primind totodată dimensiunea sonoră a universului prin călătoria în oglinzi. Corul funebru dezlănțuit la semnul bă-

Scanned with OKEN Scanner

trînului mag este un adevărat fir al Ariadnei fără de care nu se poate pătrunde în doma afundă a mormîntului, drum deschis de privirea în oglinda neagră : „În zid de marmur negru se uită crunt și drept". Și corul-călăuză :

„Și mii de glasuri slabe încep sub bolta largă
Un cînt frumos și dulce — adormitor sunînd."

Cîntarea crește „în valuri" :

„Se zguduie tot domul, de pare-a fi de scînduri,
Și stînci în temelie clătindu-se vedem,
Plînsori sfîșietoare împinse de blestem
Se urmăresc prin bolte, se cheamă, fulger, gem
Și cresc tumultuoase în valuri, rînduri, rînduri..."

Urmează fantastica amplificare a oglinzii prin fulgerul care rupe în două biserica și catapeteasma, dezvăluind mormîntul :

„Biserica creștină, a ei catapeteasmă
De-un fuger drept în două e ruptă și tresare ;
Din tainiță mormîntul atuncea îi apare,
Și piatra de pe groapă crăpînd în două sare ;
Încet plutind se-nalță mireasa-i, o fantasmă..."

Ceea ce în viața succesiunii nu mai era posibil — simultaneitatea ființă vie-ființă moartă — se înfăptuiește, Arald recăpătîndu-și iubita prin somnia moarte. Mitul tradițional al vampirului e modificat în sensul viziunii eminesciene, asimilare a complexului vampiric la narcisismul total. De aceea, Alain Guillermou vorbea de un „eclectism mitologic". În varianta clasică, vampirismul e o izomorfie ocultizată a unui narcisism întors, diabolic : dublul intrat în intern își urmărește tiranic perechea rămasă în viață — ceva din tortura *dublurilor* la Poe și Dostoievski. În varianta *Strigoiul*, poetul nu se eliberează definitiv de mitul consacrat ; în *Strigoii*, egoismul infernal e abolit sub semnul armoniei eminesciene. Alain Guillermou conchide pertinent : „Mitul vampirului..., este în mod firesc transformat, golit de aspectele sale înspăimîntătoare și încărcat cu o langoare, cu o senzualitate dulceagă — care spo-

Scanned with OKEN Scanner

rește desigur impresia macabră, dar dă poemului o originalitate incontestabilă : acești morți care trăiesc sînt mai mult vii decît morți, lumea pe care o întîlnesc n-are nimic înspăimîntător, este aceea a unei fericiri fără margini de care sînt cuprinși pe nesimțite.“ [80]

Numai că această fericire e altceva decît extazul novalisian pe tărîmurile morții. Cuplul se regăsește — cum am mai remarcat — nu pentru *plinătatea* acestei fericiri, ci pentru ultima „proiecție“ în oglindă, intrarea în „pata neagră“ (pe care Arald o poartă și în piept) ca într-un ciudat colaps gravitațional care tîrăște cu sine toate cîntecele :

„Călări ei intră-nuntru și porțile recad ;
Pe veci pieiră-n noaptea mărețului mormînt.
În sunete din urmă pătrunde-n fire cînt,
Jelind-o pe crăiasa cu chip frumos și sfînt,
Pe-Arald, copilul rege al codrilor de brad.“

Intrarea cuplului în mormînt nu-i decît pierderea în punctul orb al începuturilor. Este cucerirea liniștii eterne, nu a voluptății. Maria constată : „Arald ! de nu mă-nșală privirea, tu ești mort !“ Este aceeași moarte pe care o constată Cătălina la Hyperion. Doar că de astă dată ambii eroi sînt „reci“. *Strigoii* e un *Luceafăr* întors, teluric. De aceea și zborul e invers, spre un mormînt care nu mai este cerul, ci „pata neagră“. Astfel, Maria atinge condiția Luceafărului prin moarte, iar Arald este un Cătălin convertit la starea hyperionică finală, dintr-o direcție opusă nuvelei *Sărmanul Dionis*. Uzitînd de un paradox, s-ar putea spune că Maria și Arald s-au reîntîlnit fiindcă au renunțat la amăgitoarele promisiuni ale fericirii, deși tocmai prin aceasta o dobîndesc. Zborul lor vijelios e același cu al Luceafărului, iar intrarea în mormînt îi salvează de licărul dorinței ce se aprindea, îi face „nemuritori și reci“, amintindu-ne de integrarea cosmică din *O, mamă...* [81]

Există însă la Eminescu un moment al întîlnirii extremelor cînd fluxul semantic alunecă la antipozi. Atunci moartea redevine zădărnicie. Astfel e *viața moartă*. Junii corupți sînt „oameni morți de vii“. Moartea este una și cu logocentrismul, un fel de degradare a morții

înseși, deșertăciune : „O nu mai crede în minuni / Pe cînd te-alungă soartea / Spre cele trei deșertăciuni / Pustiul, marea, moartea". [82] O asemenea moarte e urîtă, fiindcă simulează viața : „...*urîciunea* morții nu consistă în ea însăși, ci totdeauna în simulațiunea vieții." [83] De vreme ce ții moartea în piept, toate sînt deșertăciuni : „Deșertăciuni sînt toate, cînd moartea ții în piept..." [84] Pustiul morții atinge tensiuni maxime încă din *Mortua est* ! Ea înseamnă „sfărîmarea organelor" și omogenizare totală. Acest punct de sosire complinește toate sensurile atribuite de poet *morții* dînd un ultim contur originalității lui Eminescu.

E. ZĂDĂRNICIA UNIVERSALĂ. Sursele „pesimismului" eminescian sînt, așadar, multiple și motivate profund la toate nivelele, oscilînd între degradarea limbajului și moarte. Poetul opunea munca logocentrismului, dar aceasta, prin abuz, devenea contrariul ei, creînd a doua premisă fundamentală a zădărniciei. Din istovirea în muncă au urmat regresiunile în nenumăratele sublimbaje ale stilului pînă la cele mai afunde — visul și moartea, amenințate și ele cu maxima degradare. Toate stau sub semnul entropiei și de aceea marea enigmă va fi *moartea.* Straniu ca un sfinx ne întîmpină propoziția ermetică și seacă totdeodată, grea ca o stea neagră prăbușită în ea însăși, banală și amenințătoare, de o inflexibilitate înfricoșătoare :

„Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi".

Această scurgere a toate în zădărnicie este revelația dură a inexistenței simetriilor perfecte cu care s-a iluzionat Narcis și odată cu el omenirea, de la Platon la moderni. După fericita observație a lui Alain Guillermou, poetul e sceptic pînă și față de propriu-i scepticism ! Înainte de a pleca armele pentru totdeauna, el își savurează parcă amărăciunea bîntuit de gîndul că toate se torc și se retorc, în veci aceleași vicii și minciuni :

„Dar la ce să beau din lacul ce dă viață nesfîrșită
Ca să văd istoria lumii dinainte-mi repetită,

Scanned with OKEN Scanner

Cu aceleași lungi mizerii s-obosesc sufletu-mi mut ?
Și să văd cum nasc popoare, cum trăiesc, cum mor.
Și toate
Cu virtuți, vicii aceleași, cu mizerii repetate..."

Pînă și poezia și gîndirea i se par deșertăciuni : „*Umane*, vor pieri și ele toate. / În zădar le scrii în piatră și le crezi eternitate, / Căci eternă-i numai moartea, ce-i viață-i trecător."

În acest fel, Eminescu a tins să depășească legea fundamentală a gîndirii mitice, acea „veșnică reîntoarcere" în care Mircea Eliade găsea suportul pozitiv al existenței umane. „Orice succesiune de evenimente — spunea Schrödinger — la care participăm prin senzații, percepții și, uneori, prin acțiuni, dacă se repetă foarte des și în același mod, iese treptat din domeniul conștiinței." [85] Desigur, altul e sensul mitului „eternei reîntoarceri", dar el presupune totuși principiul repetiției în care Eminescu vede suprema primejdie, aducînd, prin aceasta, o perspectivă inedită în gîndirea modernă. Un soi de masochism filosofic invadează conceptual întreaga *Glossă*, caz rar în opera eminesciană :

„Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi și nouă toate ;
Ce e rău și ce e bine
Tu te-ntreabă și socoate ;
Nu spera și nu ai teamă,
Ce e val ca valul trece ;
De te-ndeamnă, de te cheamă,
Tu rămîi la toate rece."

Toate sînt zadarnice. În mod paradoxal, sfîrșitul acestei cărți pare să ne ducă într-o înfundătură mată, contrarie stilului eminescian al cărui esență este *armonia*. *Glossa* este sinteza tuturor sintagmelor „pesimiste" ale poetului, „pata neagră" a creației eminesciene, o plasmă carbonizată, semănată cu cadavre de spuză și tinichea aidoma unei procesiuni grotești din marile fresce ale lui Goya.

Intuind efectele finale ale entropiei, Eminescu extinde cel de al doilea principiu al termodinamicii la

Scanned with OKEN Scanner

toate nivelele universului fizic și uman. Pînă și ideea atît de acut actuală a epuizării surselor materiale și energetice îi trece prin minte lui Eminescu : „În necunoașterea radicală a armoniei intereselor generațiunea prezentă își consumă ca o flacără tot oloiul, toate izvoarele de existență, prin aceea că le-ncarcă cu o consumațiune relativ prea mare astfel încît generația ce-i urmează se va stinge ca putere de stat, ca un grăunte căzut pe un pămînt cu desăvîrșire sărăcit, necapabil a-l hrăni". [86] Chiar și explozia demografică (și nu e vorba de malthusianism, căci poetul îl combate pe Malthus, în alte texte) i se prezintă ca un simptom entropic, generator de corupție, pesimism, blazare, în plan moral : „Însuși blazarea și coruptiunea simțirilor se naște din înmulțirea populației." [87] Imaginea viitorului este sumbră în perspectiva degradării și egalizării termice : „Marea s-ar face valuri și n-ar avea absolut nici o mișcare ci apa s-ar putrezi și s-ar buhăi, dacă temperatura ei ar fi pretutindeni egală ; omenirea ar putrezi în corupție, speculă și pornocrație, dacă n-ar exista între popoare deosebiri de cultură și mai cu seamă deosebiri de viață." [88] Nici un alt gînditor din vremea lui Eminescu nu va ajunge la un „pesimism" atît de radical plecînd de la al doilea principiu al termodinamicii. Singura biruință veritabilă este a *răului :* „Toate au trecut pe lume, numai răul a rămas". Să nu ni se spună că e o idee schopenhauerianā. Schopenhauer e doar o confirmare parțială a propriilor gînduri. Poetul privește retrospectiv întreaga experiență a umanității. Și constată, bunăoară, că niciodată vreo luptă „revoluționară" nu a putut să biruie cu adevărat : „Aceasta se-ntîmplă totdeauna nu pentru că posesorii sînt mai tari ori mai cuminți, ci pentru că între neposesori jumătate din ei speră a deveni ei înșeși posesori". [89] Or, demonul posesiunii este semn al entropiei sociale. Cu cît omenirea se iluzionează că progresează, că dobîndește democrație, cu atît personalitatea e mai înăbușită, mai sfărîmată și mai neliberă : „Consecința luptei a fost *sclavia definitivă* a clasei de jos, astfel încît prin nelibertate e sfărîmată și voința, autonomia personalității e sfărîmată". [90] Democrația este, așadar, pretutindeni sclavagistă, un

Scanned with OKEN Scanner

sistem al ordinei-dezordine, în care „răii pun la cale mulții". Omul eminescian nu e rău prin natura sa (ca în *voința* schopenhaueriană), ci prin tendința generală a entropiei sociale : „Om rău nu esistă. Ci într-o societate în disoluțiune fiecare individ neprivilegiat caută numai interesul lui propriu, și prin asta desconsiderațiune a interesului comun, fie el cît de bun la [muncă], el devine de sine rău pentru că e-n cocoliziune de interese." [91] Eminescu nu-i învinuiește pe oameni, nu există o răutate funciară a lor, ci totul se întîmplă deoarece „Fiecare formă trebuie să degenereze", [92] la scară cosmică. Chiar și degenerarea biologică a omului pare inevitabilă. E o aparentă contradicție, deoarece energia biologică este de sens negentropic, viața este *insolațiune*, cum susține poetul, prefigurînd unele idei ale lui Schrödinger. Dar această *insolațiune*, în cazul omului, biruie în cîmpul culturii : „Prin cultură echivalentul mecanic devine din ce în ce mai mic, cel intelectual din ce în ce mai mare ; însă în cel mecanic și în moștenirea predispoziției de a-l avea e totodată puterea de reproducere. Cu cît se pierde din aceasta, generația cîștigă în inteligență, dar pierde în puterea fizică și în puterile de reproducțiune. Prin aceasta începe degenerarea." [93] Degenerarea biologică este tributul pe care umanitatea îl plătește în creșterea puterilor spirituale. Ceea ce părea pesimism bîntuitor se dovedește a fi o extraordinară privire lucidă a întregului : al doilea principiu este contracarat de primul principiu al termodinamicii. Impresionantă prefigurare a logicii lupasciene. Și faptul se explică prin aceea că ambii gînditori porneau de la aceleași legi fundamentale ale materiei. Trebuie, așadar, definitiv abandonată naiva ipoteză că gîndirea eminesciană ar fi un simplu comentariu în marginea filosofiei lui Schopenhauer. La nivelul celei de a treia materii, Lupasco crede că se poate vorbi de o semiactualizare și o semipotențializare reciprocă a contrariilor. Aici domină logica terțiului închis. Numai într-o asemenea lumină pot fi reinterpretate acele „contradicții uluitoare" sesizate de Kojevnikov în gîndirea poetului. De pildă, răul, în mod neașteptat, observă Eminescu, asigură „progresul", binele

Scanned with OKEN Scanner

îi menține pe oameni în sărăcie. Iar dacă democrația e un progres social, izvorul acestuia este *răul*. Cu cît se înmulțesc cei răi, cu atît mai mult ei se anihilează reciproc și impun principiile egalității și dreptății. În această ingrată perspectivă, e o nenorocire ca răii să fie puțini, deoarece cu atît mai vîrtos vor oprima mulțimea: „Cu cît într-o societate sunt mai mulți oameni răi, cu atît răutatea se paralizează reciproc și paralizarea formulată este egalitatea și dreptatea, cu cîtu-s mai puțini, cu-atîta acești puțini răi vor oprima mulțimea.“ [94] Acești „puțini răi“ alcătuiesc „pătura superpusă“, „ciocanul ce cade pe ilău“. Greșit s-a înțeles din *Împărat și proletar* că versul „Povestea-i a ciocanului ce cade pe ilău“ ar defini metonimic clasa proletariatului menită să facă istoria. *Ciocanul* nu e simbolul muncitorimii, cum știe toată lumea, ci, dimpotrivă, e contrariul — faimoasa „pătură superpusă“, menită să izbească *ilăul* — sărăcimea. Morala și dreptatea sunt, mînuite de cei răi, „fraze“ destinate să abată atenția de la adevărul dur al oprimării. În acest fel, lupta de clasă riscă să devină un prilej de revanșă — *ilăul* se preschimbă în *ciocan*: „C-un cuvînt morala și dreptatea sunt prejudiții făcute de cei înșelători pentru cei înșelați, de ciocan pentru ilău, ele sunt fraze. Cînd ilăul se simte destul de tare el devine ciocan.“ [95] Răii, se-nțelege, niciodată n-au putut fi înșelați. De aceea, ei ilustrează tragedia umanității spre moartea universală. Moartea rămîne enigma enigmelor — duce la suprema înțelepciune, dar și la biruința circular-eternă a răului.

XI. AL NOUĂLEA CERC DIALECTIC. ARCHAEUS

A. Dialectica parțială — B. Polul stilistic secund — C. Polul stilistic prim — D. Dialectica stilului.

A. DIALECTICA PARȚIALĂ. Piatra de încercare în „descifrarea" geniului stilistic eminescian a fost simțită în momentul-cheie al împăcării contradicțiilor. Faptul a fost sesizat de D. Caracostea, T. Vianu, Gr. Scorpan etc. În genere, exegeții au optat pentru o viziune eleatică și alta heracliteană ca oscilare între antiteze, cum s-a putut desprinde din capitolele anterioare.

Dialectica parțială s-a manifestat și în *poetica sensitivă,* în sensul că poetul a fost văzut cînd un *vizual,* cînd un *auditiv.* În cazul lui Vianu, ne-am ciocnit totuși de eleatismul viziunii care nu concordă cu sentimentul zădărniciei universale, cel puțin. În acest sens, nu putem ocoli problema unei *ideologii a stilului.*

Un alt aspect este și receptarea sincronică sau diacronică a geniului eminescian. Astfel, pentru G. Ibrăileanu și Pompiliu Constantinescu, Eminescu — după expresia ultimului parafrazată pe urmele lui Carlyle — este „un trăsnet picat din cer". [1] Pe de altă parte, un G. Călinescu, un G. C. Nicolescu sau Paul Cornea au demonstrat că poetul este o apariție cît se poate de firească. [2] Evident, primii aveau în vedere perspectiva sincronică, stilul ca monadă ; ceilalți, perspectiva stilurilor colective. În felul lor, ambele tabere au dreptate. Oricare mare stil e „un trăsnet picat din cer", indiferent pe ce meridiane apare, dar, în același timp, este și o creație a tradiției, a veacului său.

Opera fiind o structură, un întreg, orice act valorificator rămîne în mai mică sau mai mare măsură *secvențial.* [3] Critica nu poate ieși din condiția *referenția-*

lului estetic și pretenția de a fi exhaustiv într-o exegeză nu poate fi emisă decît la nivelul sistemului sau sistemelor de referință ale interpretului. Or, nimic mai schimbător în timp decît referențialul estetic. De aici necesitatea reevaluării clasicilor.

În schimb, sînt posibile diverse metodologii totalizante și o critică dialectică implică o asemenea năzuință. În ultima parte a activității sale, L. Blaga, de la care am împrumutat termenul de *dialectică parțială,* a încercat, bunăoară, tentativa teoretică de a-și depăși propriile limite ale „matricei stilistice" și mai ales ceea ce el numea „cutia închisă a stilului" după Spengler.[4] Ne-am străduit, la rîndu-ne, să elaborăm din mers o metodologie totalizantă adecvată geniului stilistic eminescian. Dar iată că la sfîrșitul demonstrației noastre a mai rămas, se pare, nerezolvată o „contradicție" fundamentală și ultima — aceea dintre *armonia eminesciană* și *zădărnicia universală.* Ignorarea chestiunii a dus, de-a lungul timpului, la disputa dintre adepții unui Eminescu *pesimist* și altul *optimist,* termeni definitorii pentru erorile dialecticii parțiale.

B. POLUL STILISTIC SECUND. Adevărul operei eminesciene ar fi falsificat dacă am încerca să izolăm *zădărnicia universală* — ca ideologie tributară crizei gîndirii europene a modelului cosmologic kantiano-schopenhauerian — de ansamblul operei. Stilul lui Eminescu ascunde și zădărnicie după cum are și puternice ingerințe romantice, dar nu este el însuși *zădărnicie.* Prezentă de timpuriu în operă, zădărnicia a toate n-a reușit să compromită miracolul personalității, să paralizeze forța emoțională a armoniei. Dimpotrivă, armonia universului simultan pare să fie condiționată de maximum de „pesimism". Ne aflăm în fața unui paradox de semnificație centrală. Fiindcă zădărnicia universală e la Eminescu creația unei lucidități maxime și al unui nou mod de cunoaștere. În fapt, este descoperirea erorii lui Narcis, conștiința inexistenței simetriilor perfecte în care romanticii au continuat să creadă pînă la cel mai de seamă reprezentant al lor — V. Hugo. Minunea înfăptuirii lui Eminescu stă în biruința asupra propriei sale

Scanned with OKEN Scanner

descoperiri. S-a întîmplat cu poetul nostru ceva care amintește iarăși de Dostoievski.

Ca ideologie, cei doi scriitori se află pe poziții diametral opuse : pe autorul rus ambianța națională și spiritul vremii l-au îndreptat spre *mila* creștinismului ortodox ; cartea lui de căpătîi este *Noul Testament,* însă forța creatoare, polul prim al oricărui stil, i-a copleșit ideologia sentimentală în vaste panorame de chin demonic, făcînd din el cel mai mare poet al suferinței de după Dante ; la Eminescu, în schimb, a acționat mai puternic ateismul occidental, ideologia sa trece și prin milă, dar nu se oprește nicicum la ea, ci se afundă în contrariul ei — zădărnicia universală. Dacă am face apel la aceeași sursă biblică, Eminescu amplifică pînă la marginile imposibilului, prin filieră filosofică de sorginte îndeobște germană (Schopenhauer), dar și științifică *(entropia* lui Clausius), fraza fundamentală a Eclesiastului : „O, deșertăciune a deșertăciunilor... o, deșertăciune a deșărtăciunilor ! Totul este deșertăciune.“ [5]

În această privință, drama filosofică a lui Eminescu e totală, însă reflexul creator e cu atît mai sublim : polul stilistic prim înfrînge zădărnicia și triumfă tocmai în armonia iubirii, foarte aproape de punctul cardinal pe care pariase geniul lui Dostoievski. Drumul lui Dostoievski, teoretic vorbind, e de la *milă* către infernul demonic ; al lui Eminescu, de la infernul filosofic și demonic la armonia iubirii. Și nici unul nu e una sau alta dintre extreme. Ambii au revoluționat poetica modernă — prozatorul rus prin crearea romanului polifonic (M. Bahtin), Eminescu prin făurirea *armoniei poetice totale* a simultaneității spațio-temporale. Unul scrie în tinerețe *Oameni sărmani,* celălalt *Momento mori.* Fiecare în plină maturitate se încearcă în mari sinteze (Eminescu mult dezavantajat de încheierea prematură a activității) ; unul nu uită iubirea creștină, mult detașată și pură, incifrînd-o într-un personaj-cheie — Alioșa Karamazov ; celălalt înseninat de propria-i zădărnicie prin alt personaj-cheie — Hyperion.

În definitiv, este starea dialectică a stilului intuită de unul dintre fondatorii materialismului dialectic, în cazul lui Balzac. Este vorba de Engels. Un geniu *tră-*

Scanned with OKEN Scanner

iește în pofida ideologiei sale. Dialectică valorificată și de Lenin în fața operei lui Tolstoi, de Lukács la Th. Mann. Or, acest adevăr e o pledoarie în favoarea geniului. Dacă geniul ar fi un „barometru" al timpului său, cum pretinde L. Goldmann, atunci el s-ar situa în mod automat pe treptele cele mai progresiste din epoca sa. După Goldmann și alții, însăși noțiunea de geniu ar fi perimată, artistul mare fiind o inteligență deosebită care receptează pulsul veacului. Recunoaștem în atari teorii o variantă adusă la zi a concepției platoniciene. Se știe că Platon considera poetul iresponsabil de talentul său, o unealtă prin care ideile își fac vestită prezența. Descoperim însă o stranie contradicție — creația se naște ca *opoziție* față de credințele tale pe care le-ai împrumutat de la epocă.

Geniul anticipă, nu urmează o epocă.

C. POLUL STILISTIC PRIM. Prin ideologie, ca pol stilistic secund, geniul aparține de stilurile colective. Este baza „terestră", ca să zicem așa, a stilului individual, posibilitatea de a-l încadra și explica istoric pe un artist. Impersonal prin concept, stilul devine maximum de personalitate prin primul pol stilistic. Ideologia însăși își pierde insemnele impersonale în plasma unitară a stilului.

Eminescu știa că poezia nu e opera ideii, că poezia nu „cristalizează idei". El a evitat eroarea unei părți din estetica actuală conform căreia între artă și natură există o prăpastie care le face ireconciliabile. „În artă, — zice Roger Caillois — ca și în morală, esențialul este să fugi de natură și să substitui legilor sale principii marcate de o rigoare deosebită. Natura este în egală măsură inamicul justiției și al stilului." [6] Arta ca artificiu e, dealtfel, teza de bază și a lui M. Ralea etc. Subtilitatea observațiilor nu evită parțialismul poziției. Dacă e vorba de „principii marcate de o rigoare deosebită", apoi natura oferă cel mai statornic exemplu de rigorism. Conceptele sînt ca frunzele purtate de vînt: rareori poți baza pe statornicia lor. Altminteri, o altă direcție în gîndirea estetică modernă confirmă intuițiile eminesciene. Mikel Dufrenne e de părere că „...nimeni

Scanned with OKEN Scanner

nu e cu adevărat el însuși decît dînd ascultare precum poetul inspirației, vreunei chemări care urcă din profunzimea în care natura sa se înrădăcinează în Natură... Natura invită omul să fie el însuși, și aș îndrăzni să spun că ea vrea și pregătește în el libertatea tot atît cît și conștiința.“ [7] Este vorba de *Natura naturantă* cu inserții în starea poetică, loc fundamental în lirica eminesciană, chiar dacă ne-am gîndi numai la reflecțiile lui Euthanasius. B. G. Kuznețov [8] elogia dialectica dintre *natura naturata* și *natura naturans* la Spinoza, ca una dintre cele mai veritabile moșteniri ale trecutului, punctul forte constituindu-l principiul *causa sui*. În însemnările răzlețe ale lui Eminescu, ca și din operă, se conturează o înțelegere excepțională a *naturii naturante* cu implicații în creația poetică. „Puterea proprie de stimulațiune în producerea frumosului nu este ideea“, spune Eminescu. „Nu ideea este *primitivul,* ci altceva mai adănc. / Jucăria cu ideile este între cei noi foarte desvoltată. Dacă nu-i intuitivă, nu este nimică. Orce filosofie nu trebuie să se oprească la secundarul, ci la isvorul *fantasiei.* (Eminescu a intuit dialectica celor doi poli stilistici — *secundarul* și *primitivul,* în limbajul său ! N.n., Th.C.)... Să nu confundăm creațiunea cu principiul creator. Ideile platonice sunt puterile, cari lucrează tipic în noi, care dezvoltă oarecum forma. Ele nu sunt forme înseși. Nu esistă în lume nimica, ce nu se poate supune măsurei estetice, căci căpătăm impresiunea asupra noastră în care găsim or armonie or disarmonie cu noi. Icoana este numai un punt transistoriu. Impresiunea atinge timbru, voința. Icoana esterioară nu va fi pe deplin congruentă cu icoana reprodusă din ea. Nu este gata ca o filosofie, ci devine gata prin aceea, că sunt puteri constructive în noi, care să trezesc și cari din elementele aqueste construiește icoana. Ce-i mai mult creatorul sau creațiunea ? Spiritul e product. Ceea ce nu-i idee, ci are puterea de-a produce idei. Este în natură ceva analog cu ceva ce în noi face posibilă fantasia — izvorul fantasiei. Isvorul în amîndouă nu este ceea ce numim : intuițiune, închipuire, idee, ci altceva. Este fundamental lipsit de idee a mecanismului, ce produce idei.

Scanned with OKEN Scanner

(...) Natura produce în fantasie prin mai multă libertate chipuri mai frumoase. Din mila și din puterea naturii dotați nu trebuie să trecem peste ea. Nu suntem din firea ei și ea este din firea noastră. Suntem puteri sublimate (...) Poeții nobilează erupțiunea simțămintelor / ei măiestresc la natura omenească fără ca omul s-o bage de seamă. Este o estetică care arată cum pasiunile să se înfrîngă în forme." [9]

Reținem ideea fecundă că germenele originalității e în natura noastră însăși, că fantazia este „filtrul" prin care natura devine mai liberă (intuiție uluitoare !) și creează chipuri mai frumoase. Fantazia, așadar, este momentul cînd natura scapă din propriile sale rigori ce nu admit abateri, rigori genetice care fac, bunăoară, ca pasărea să reproducă mereu aceleași acorduri sonore. Deși poetul pare iarăși eclectic, sensul reflecțiilor sale e către o depășire a arhetipurilor platoniciene într-un spirit apropiat de Jung, prin filieră G. Bruno-Spinoza. Biruindu-și propriile-i canoane (arhetipuri), natura devine ea însăși mai liberă, o natură secundă conștientă de ea însăși. Din acest moment al expansiunii maxime, natura pare să devină antinatură în om : „Referința între natură și arte — între natural și frumos. Întrebarea e întrucît poate fi un artist realistic. Este arta numai *imitativă,* sau trece peste aceste margini și dă ceva propriu. Arta stă asupra naturei însă să nu se înțeleagă rău. Trebuie să caracterisăm momentul unde se ating amandouă. Antitesa dintre om și natură a decis. Și noi suntem natură. Să destabilim imitația. În simțirea nemijlocită zace deja imitația." [10] Ideile, arhetipurile nu zac în noi gata făcute : „Închipuiri și idei nu există în fundul sufetului nostru de-a gata (Leibnitz ar fi închipuiri, de care n-am avè conștiință. Neadevărul.) Este un mecanism intern, fără idei. Acest colț întunecos nu-i idee, nu-i închipuire (percepțiune). Sunt în ființa noastră predispozițiuni, cari nasc idei." [11]

Necurmatele dispute din istora esteticii privitoare la frumosul natural și cel artistic s-au bazat fie pe scindarea natură-artă, fie pe ideea că frumosul artistic imită pe cel natural. Arta nu imită natura, dar fiind natură eliberată de propriile-i rigori (trecînd în altele, desigur), în-

Scanned with OKEN Scanner

cearcă să fie mereu altceva decît ea însăşi şi totuşi de a-şi păstra identitatea de sine. Cînd natura, prin fantazie, se rupe de ea însăşi, pierzîndu-şi identitatea, stilul devine *manieră*. Geniul este artistul care păstrează unitatea secretă cu propriile-i izvoare („momentul unde se ating amîndouă"). Stilul este puterea de a nu mai fi natură şi totuşi de a fi ; maniera marchează ruptura — triumful manechinului.

Eminescu e atît de mare fiindcă a fost dotat cu o capacitate unică în a-şi păstra identitatea ca natură pe fundalul unei inepuizabile fantazii. Archaeus devine la el monada stilului.

D. DIALECTICA STILULUI. Leibniz a intuit ceva din taina stilului prin monadele sale, dar le prezintă ca „fulguraţii" ale puterii divine. De unde, într-un sens, şi polemica lui Eminescu cu Leibniz. Totuşi e grăitor faptul că cibernetica şi-l recunoaşte pe autorul *Monadologiei* drept precursor. Călinescu a sesizat asemuirea, pînă la un punct, dintre Archaeus şi monadă. Fiecare corp — zice filosoful — e „un fel de maşină divină sau de automat natural, care depăşeşte infinit de mult toate automatele artificiale". [12] Dar gîndirea lui Leibniz e tipică pentru mentalitatea occidentală, cum s-a mai subliniat. Simultaneitatea leibniziană e a simetriilor închise, perfecte. Geniul lui Eminescu a asimilat monada la teoria identităţii numerice din budism, realizînd visata sinteză Occident-Orient. Leibniz rămîne tributar armoniei prestabilite platoniciene, afirmînd că trăim în cea mai bună dintre lumile posibile. Dimpotrivă, Eminescu ajunge la extrema opusă — lumea ca zădărnicie, în fapt, cea mai rea dintre lumile posibile. Şi totuşi Eminescu dobîndeşte *armonia în* interiorul stilului. Astfel, între stil artistic şi sistem filosofic există o simetrie întoarsă, stînd sub semnul complementarităţii. O asemenea relaţie nu a scăpat gînditorilor, deşi s-a vorbit doar de un paralelism. [13] Eminescu a fost alăturat adesea lui Schopenhauer. Eroarea frecventă e că asemenea apropieri sînt, de regulă, tributare simetriei parităţii, cînd e vorba de simetria combinată PC. Ceea ce la un filosof e pol stilistic prim, la artist devine secund.

Scanned with OKEN Scanner

Artistul smulge din sine, sau încearcă să smulgă ceea ce e *unic* în propria sa natură, ridicîndu-l la rang de monadă, de metaforă globală, dacă e să utilizăm un termen consacrat, cu o accepție însă depășind tradiția. Această accepție implică o răsturnare în ierarhia modurilor fundamentale de cunoaștere stilistică, ceea ce un I. M. Lotmann a și înfăptuit, așezînd în locul metaforei pe primul loc metonimia ca „fundamentul cunoașterii artistice.“ [14] Fiindcă metafora e mai aproape de concept decît metonimia. Filosofii pornesc adesea de la o metaforă în a-și clădi sistemul. Monada, de pildă, este metafora lui Leibniz ; el o transferă universului și lumii : de aici armonia universului său. Un artist care ar pleca de la teza *apriori* a armoniei, ar sfîrși în eșec dacă și-ar fi fidel sieși. Este eroarea scriitorilor teziști. Filosoful conceptualizează metafora ; artistul ajunge la ea prin metonimie. La filosof, metafora e baza de lansare ; la artist, de sosire.

Posedînd o capacitate singulară de percepție a universului în simultaneitate spațio-temporală (deopotrivă vizual și auditiv), Eminescu a fost hărăzit unei gîndiri totale amenințate în punctul terminus de mania circularității. Archaeus este punct de geneză și punct de sosire, oglindă totală a universului. Și Leibniz spune că monada e o oglindă a universului [15] și că monadele se completează reciproc [16], însă le consideră închise, conform paradigmei antropocentrismului european. Cele mai importante consecințe la Eminescu survin, mai întîi, la nivelul *eului*. Ca monade, nu sîntem *unici*. Astfel, *arheul* trădează condiția monadei. Acest fapt permite ca Archaeus să închidă în sine *Totul*, inclusiv ambii poli ai stilului eminescian : pe de o parte armonia universului simultan, pe de alta germenele dizarmoniei — zădărnicia universală, ivit, în mod neașteptat, tot din legea identității numerice ! Există la Eminescu o paradoxală tensiune dramatică între *identitatea eului* și *pierderea ei*. Dintre romantici, doar John Keats a mai fost bîntuit de o asemenea tensiune a contrariilor. Filosofic, problema fusese pusă încă de John Locke în *An Essay Concerning Human Understanding* și de către William Hazlitt în *Essay on the Principles of Human Action*. Dar Emines-

Scanned with OKEN Scanner

cu a presimțit pericolul că identificarea a toate în *unu* de tip platonician poate duce la o uniformizare antropocentrică, de a fi precum acel „mare/Puternic egoist" și de a nu mai putea „reintra-n natură". Este momentul dramatic cînd identitatea numerică a indivizilor e simțită, în chip neașteptat, drept o pierdere a identității de sine prin *omogenizare, repetiție.* Și pe Keats îl dezamăgește pierderea identității de sine și faptul s-ar datora, după opinia lui E. Papu, anticipării crizei spirituale a veacului nostru marcată de prea rapide metamorfoze propulsate de ritmul mașinismului și făcînd precară „integritatea omogenă a eului". [12] Keats e în căutarea esențelor platonice pe care nu le mai regăsește ; Eminescu le vede biruitoare peste tot ; pe Keats îl decepționează pierderea identității prin aglomerarea de roluri noi ; pe Eminescu îl întristează tocmai lipsa unei reale schimbări. Lumea, cum o vede Keats, e succesivă, derulare istorică de neoprit ; capacitatea de a vedea spațio-temporal în simultaneitate nu-l mai înșală pe Eminescu, el vede în *torsul firului* o amăgire ascunzînd „aceeași piesă". Dacă ne raportăm la dialectica *eterogen-omogen* din gîndirea lui Lupasco, teama cea mai frecventă a poetului nostru e în biruința *omogenului.* Și la Eminescu, și la Lupasco omogenizarea are aceeași rădăcină — principiul lui Carnot. Eterogenitate-entropie înseamnă diversitate, nonidentitate, proteism — principiu fecund intuit de Eminescu de timpuriu în proclamarea heterogeniei eului ; omogenitatea e identitate inertă, repetiție, trecere în moarte și zădărnicie pînă la dimensiunile cosmice ale legii *memento mori.* Archaeus închide la un loc omogenitatea și eterogenitatea. Tot ce e viu, tot ce e *asalt* implică eterogenizare progresivă. Al doilea principiu al termodinamicii favorizează *omogenizarea,* identitatea ; dimpotrivă, principiul lui Pauli — antagonist — provoacă eterogenizarea energetică. De aici, asimilarea complexului Narcis (identitatea) cu Proteus (eterogenitatea), la poetul nostru, dialectică a contradictoriului care stă la baza rațiunii de a fi a *arheului.* Zădărnicia universală se naște la Eminescu tocmai din pericolul uniformizării, al omogenizării, al veșnicei repetiții, cale care duce și în viziunea lui Lupasco la *moarte,* chiar în domeniul spi-

Scanned with OKEN Scanner

ritului. „Orice sistem — scrie filosoful — care este un fel de antagonism constant între omogen și eterogen tinde atunci să dispară, creierele se pot omogeniza tot mai accentuat și omogenizîndu-se ele suferă indiscutabil efectele celui de al doilea principiu al termodinamicii și mor.“ [18]

Izbînzile geniului eminescian sînt contra *omogenizării*. Revenind la Keats, eroul acestuia — Hyperion — din poemul omonim, se tînguie :

„Din sînul meu sînt smuls ! Sînt dus departe !
Mi-am părăsit și sinele și eul“

Hyperion al lui Eminescu, în schimb, încearcă să iasă din sine, să fie *altceva* pe fondul propriei identități. De aici tendința lui de a se *metamorfoza,* de a *călători în oglinzi*. Stilul lui Eminescu se nutrește dintr-o asemenea dialectică interioară a labirintului de oglinzi care îi dă originalitate și o extraordinară consistență.

În ultimii ani ai vieții, poetul a fost foarte aproape să elaboreze chiar un sistem de gîndire ca replică la opera celui mai de seamă filosof român al timpului — V. Conta. M. Ciurdariu a remarcat manuscrisul cu *Încercări de metafizică a raporturilor în mișcarea eternă*. Raportul de *constanță-mișcare,* pornind din cele două legi ale termodinamicii, ni se pare de o modernitate incontestabilă. (Să ne gîndim, de exemplu, la *modelul* lui Adrian Marino etc.). Eminescu se afla foarte aproape de Engels. Acesta remarcase că materia fiind mișcare în statornicie, timpul uman „nu mai poate constitui o unitate de măsură suficientă“ și „oricîte milioane de sori și de pămînturi s-ar naște și ar pieri... noi avem certitudinea că materia rămîne veșnic aceeași în toate transformările ei, că nici unul dintre atributele ei nu poate să se piardă vreodată și că, prin urmare, cu aceeași necesitate de fier cu care ea va nimici iar pe pămînt produsul ei cel mai înalt — spiritul care gîndește — ea va trebui să-l producă în alt loc și în alt timp“. [19] Și Eminescu : „Văzînd însă de pe formațiunea sistemelor dintr-o negură indiferențiată o icoană a formării pămîntului nostru și din risipa vr-unei planete aceea a pieirii lui, sîntem siguri că o nouă formațiune aceeași formă

Scanned with OKEN Scanner

și compoziție au avut, are și va avea loc întotdeauna. Pe acest nou pămînt s-ar repeta aceleași procese ale vieții care s-au urmat pe-al nostru, încît n-am avea nici un drept de-ai disputa identitatea, afară doar dacă n-am voi să susținem identitatea massei de materie.“ [20]

Poetul a surprins, de asemenea, tendința individului de a ieși din sine, dar de a rămîne tot el, fapt care i se prezenta drept dovada cea mai depărtată a legii identității numerice. În proza eseistică *Archaeus,* citim : „Am cunoscut oameni ce doreau a fi mai frumoși (cîte femei !), mai cuminți (cîți oameni de stat !), mai geniali (cîți scriitori !), am cunoscut unii care aveau niște dorințe de Cezar, în care se grămădeau visurile de glorie a lumii întregi... dar ei vroiau să fie tot ei. Cine și ce este acel el sau eu, care-n toate schimbările din lume ar dori să rămîie tot el ? Acesta este poate tot misterul, toată enigma vieții. Un alt corp, altă minte, altă fizionomie, alți ochi, să fie altul... numai să fie el. Ar voi să se poată preface în mii de chipuri, ca un cameleon... dar să fie tot el“.

Textul este capital pentru înțelegerea stilului eminescian. Și dacă s-a găsit vreodată o explicație la ceea ce s-a numit dorință metafizică, dorință mediată (în limbajul lui Girard), această explicație al cărei farmec stă în ambiguitatea ei, ni se pare cea mai tulburătoare și cea mai profundă din cîte se pot da.

Dacă am lua numai *Luceafărul,* am înțelege tîlcul metamorfozelor lui Hyperion (despre care Virgil Cuțitaru a scris o carte, din altă perspectivă !). De la *Memento mori* și *Povestea magului...,* de la *Sărmanul Dionis* și *Avatarii faraonului Tlà* pînă la *Luceafărul* și *Glossă,* arta lui Eminescu a fost esențial marcată de aceste desfășurări dialectice între dorința *deviată* și cea *verticală,* desfășurări incifrate în asimilarea lui Narcis cu Proteu, fără multe concurențe în literatura universală.

Cornel Mihai Ionescu a surprins asimilarea lui Narcis cu Proteu și Janus la Mallarmé și Mateiu I. Caragiale. Pe urmele lui Ch. Mauron, criticul sesiza aspirația lui Mallarmé spre *ecuația totală* a gîndirii, îmbinînd antitezele (Janus) cu sinteza (Narcis), convergență a dialecticii hegeliene cu budismul : „Această tensiune dintre

Scanned with OKEN Scanner

Hegel și Lao-Tsî, dintre dialectică și budism, reprezintă expresia cea mai cuprinzătoare a „ecuației totale" în gîndirea lui Mallarmé și, în orice caz, cea mai paradoxală, întrucît Janus reprezintă, deopotrivă, un teren al ei și principiul înglobant care o instituie". [21]

Asemenea aspirație către *totalitate* clădită pe un narcisism funciar s-a văzut întrupată la Mallarmé în ceea ce el visa să fie *Le Livre*. *Archaeus*, neterminat ca și *Le Livre*, pare să fie ținta finală a gîndirii eminesciene, în perspectivă teoretică și stilistică. Cea mai contestată operă a lui Mallarmé se încheie cu o propoziție ermetică, al cărei mesaj n-a fost încă descifrat mulțumitor : „Toute pensée émet un coup de dés". (Orice gîndire emite o aruncătură de zaruri). În *Archaeus*, găsim una dintre statornicile obsesii ale cugetării eminesciene, numai aparent clară, închizînd poate un sens paralel : „— În fiece om se-ncearcă spiritul universului, se opintește din nou, răsare ca o nouă rază în aceeași apă, oarecum un nou asalt spre ceruri." Căci fiecare om e o ieșire din sine a *arheului*, o nouă călătorie în oglinzi.

Se ascunde aici paradoxul ființării *multiplului* din *unu*, ivirea eterogenului din omogen. *Ființa* este *una*, dar *ființele* nenumărate. Ființa unică ar fi un nonsens fără „devenirea întru ființă", cum ar spune Noica, circularitate mecanică oglindită, la Eminescu, în biruința *omogenului* — moartea universală creatoare a celui mai copleșitor dintre sentimente, *zădărnicia universală*. Comentatorii au ridicat acest simțămînt la rangul de filosofie eminesciană. Mai tot ce s-a scris despre poet lăsa să se înțeleagă faptul că *circularitatea* viziunii sale dialectice ar fi închisă în zidul zădărniciei. Dar punerea problemei în termenii *pesimismului* și *optimismului* este naivă.

Cercul eminescian este identic cu *infinitul*, substanța originară. Dar, în mod ciudat, acest infinit este închis ca un cerc, revenire eternă în sine însuși. Cel mai subtil gînd eminescian e că infinitul închis se deschide prin *finit*, iar finitul este incifrat, în limbaj matematic, în *pătrat*. Poetul a făcut eforturi de a stăpîni „imposibilul", mintea lui este frămîntată de problema *cuadraturii cercului* pe care o asimilează paradigmei sale de gîndire.

Scanned with OKEN Scanner

Nimic din ce ne-a lăsat în manuscris nu trebuie calificat, *da capo*, drept răcire a minții. Vorba lui : „Rele-or zice că sînt toate cîte nu vor înțelege".

„Raportul dintre finit și infinit — notează Eminescu — e raportul dintre *pătrat și cerc*." [22] Devierea cercului în pătrat face posibilă *cunoașterea* însăși. Și creația. Orice cunoaștere, orice act creator începe cu o *frîntură*, o articulare, o cădere a infinitului în finit. Ne apropiem de taina labirintului de oglinzi. Poetul recurge la imaginea șarpelui, simbol al înțelepciunii, al impulsului către cunoaștere în gîndirea celor vechi. Vom vedea cît de personal asimilează Eminescu faimoasa problemă a *cuadraturii cercului*. Șarpele, încolăcit, este simultan cerc și cuadratură — cerc în partea exterioară, labirint de oglinzi pe partea interioară încrețită : „Diferența între pieile la-nceput egale e cuadratura cercului". [23] Particularul se naște din general — aceasta e cheia cuadraturii cercului la Eminescu, de o simplitate genială. Orice creație, orice cunoaștere, orice act cosmogonic e o dezicere a cercului de sine însuși, devierea în *pătrat* sau *cub*, în cazul sferei, sau și o intrare în labirint. Cunoașterea labirintică e a științelor [24], dar și a artei : numai că, în vreme ce filosofia, știința, religia se pierd în labirint, în cunoașterea „pas cu pas", artistul tinde să-și măsoare geniul prin puterea de a cuprinde deodată toate fețele labirintului, sau cît mai multe posibil, reactualizînd astfel *cercul* și ajungînd la *armonia universală*. E piatra de încercare a geniului. Nu știm dacă în timpurile moderne a existat un alt artist care să atingă cota unui vizionarism mai înalt. În acest fel reușește Eminescu să domine labirintul imaginat de Leonardo, făurind cea mai mare minune a spiritualității românești — *armonia eminesciană*. Linia armoniei e linia cercului și a labirintului totdeodată. O asemenea estetică nu poate fi decît a *adevărului*. Numai linia adevărului e capabilă să strîngă sinergic infinitatea fețelor lumii : „Cel care merge în linie dreaptă (în linia adevărului) silește toate puterile colaterale să se coadapteze lui". [25]

Iată de ce Eminescu n-a avut nevoie să „derealizeze realul", să creeze „paradise artificiale" sau să imagineze

Scanned with OKEN Scanner

„supraomul", tot atîtea subterfugii romantice, ci a năzuit să ajungă la *adevăr*, desigur, nu la adevărul *parțial* al științelor clasice. Ca și Mallarmé, a visat să stăpînească „ecuația totală" a gîndirii, sintagma eminesciană fiind aproape identică — „ecuațiunea universală". Mai mult într-o altă fugară însemnare, el vorbește de „Poezia în ecuațiune". [26]

„Ecuațiunea universală" este de neconceput în afara sferei și labirintului. *Oglinda de aur*, ca „armonie a lui Plato", echivalează cu o nouă *secțiune de aur*, o *irrationali symphonia*: „Originea tuturor *mărimilor iraționale* este cercul". [27] Matila Ghyka observa că universul modernilor, cel cu patru dimensiuni, „seamănă mai mult cu acela al lui Platon și al lui Herrade de Landsberg decît cu cosmosul infinit al mecanicii lui Laplace". [28] Leonardo, imaginatorul labirintului de oglinzi, este acela care a denumit corespondența Univers-Templu-Corp omenesc *sectio aurea*. Eminescu o corelaționează cu problema cuadraturii cercului, în variantele ei *cubul* și *piramida*. Cîndva, oracolul a poruncit preoților din Delos să schimbe altarul (cubic) cu un altul de volum dublu. Problemă simplă în aparență, dar de nerezolvat *pe cale euclidiană* și care a preocupat mințile cele mai ilustre ale matematicii antice, între care Platon, cel ce s-a văzut impulsionat atunci să descopere o faimoasă teoremă vizînd cheia armoniei sferelor. [29] Probleme similare a pus Marea Piramidă a lui Cheops constructorilor ei. Doi cercetători moderni, Jaromilek și K. Kleppisch, au stabilit că Marea Piramidă e o surprinzătoare aplicație a „secțiunii de aur", ceea ce conferă celebrului templu o pulsație „dinamică" — „simbol matematic al creșterii vii". [30] Pînă la acești cercetători, s-a crezut, de asemenea, că „planul ei derivă dintr-o încercare de cvadratură a cercului". [31] Credință asimilată și de Eminescu, dar în felul său personal, din perspectiva universului pluridimensional, a „creșterii vii".

Poetul constată că simțurile prind secvențial realul. Ochiul, bunăoară, „nu poate cuprinde decît o singură unitate, un *cub* oarecum de spațiu. De aceea din momentul în care vei intra într-o sale lungă, perspectiva îți dă tot uintatea cubică dar lungită și mergînd spre *piramidă*."

Scanned with OKEN Scanner

În mod surprinzător, urechea se supune aceleiași legități spațiale : „Urechea nu poate cuprinde decît o unitate de sunet. Un cub. *Cub lungit spre piramidă.*“ [32] Plină de mister această *lungire a cubului spre piramidă !* Și Eminescu își continuă seria de considerații : „Privit de departe cubul devine piramidă, cercul *Kegel,* sfera *spirală.*“ Multiplicate labirintic, cubul și sfera converg către „acul Cleopatrei“, punctul originilor din care au descins ; a dubla cubul înseamnă a-l lungi spre piramidă („repetiție de cuburi = în piramidă“) : „O repetiție de sfere paralele pe o lungime de spațiu reprezintă ochiului o spirală pururea de(s)crescîndă (și în sens invers, „curba în infinit a universului“, cum va spune în altă parte, n.n.). Noi avem deci în ochii noștri toate dimensiunile la cari putem ajunge dar depărtarea preface în aparență :

repetiție de cuburi = în piramidă
repetiție de sfere în *Kegel*

adică într-o mărime pururea descrescîndă ale cărei linii longitudinale convergează într-un singur punct“. [33]

Deși se lasă înșelat de aparențe, percepînd numai trei dimensiuni, ochiul poartă în sine *toate dimensiunile la cari putem ajunge,* dar numai clar-vederea geniului cucerește șansa privirii întregului, eliberîndu-se de tridimensionalitatea spațiului și timpului. Abia atunci privirea umană este *obiectivă :* „Privirea obiectivă a lucrurilor se arată numai în momente de o deosebită luciditate, libere de orice prejudiciu, de greutatea împrejurărilor, de relațiunile de timp și spațiu și atunci orce privire este într-adevăr frumoasă.“ Numai artistul este obiectiv, și numai în anumite momente. Nu ne dăm suficient seama că ne aflăm în fața unei „revoluții coperniciene“ în zorile cunoașterii moderne.

Piramida eminesciană este o piramidă-labirint, răspuns la faimoasa întrebare a Sfinxului, exemplu de armonie dinamică : „Ce este viața, a întrebat sfinxul./ Un raport simetric al unui finit către un infinit, răspunde piramida“. [34] Poetul este conștient de noutatea gîndirii sale, știe că nimeni n-a mai privit cu ochii săi taina piramidelor : „cum că sfinxul e o-ntrebare și piramida un răspuns și că amîndouă la un loc sunt o ecuație, *la aceasta n-a gîndit nimenea*“. (S.n.). Această insolită ipostază

Scanned with OKEN Scanner

a cuadraturii cercului trebuie să fie altceva decît problema veche, în orice caz, e soluția lui Eminescu în structura căreia e de recunoscut *arheul*. Prin ea, credem, poetul încearcă să rezolve însăși problema *ființei*. O dialectică nouă, avînd rădăcini în gîndirea arhaică românească, se ivise în Europa. În concepția eminesciană, vitregia soartei neamului românesc a potențat poziția lui privilegiată la „cumpăna Universului" : „Aici ne aflăm noi românii — o limbă a cumpenei Universului". [35] Arheul este poate o astfel de *cumpănă*. Piramida hyperionică n-ar putea avea alt nume.

E meritul lui C. Noica de a fi pus capăt îndelungatei și facilei interpretări romantice a capodoperei *Luceafărul*. Printr-o lectură eronată a celebrei însemnări de pe fila 56 a manuscrisului 2275, s-a acreditat opinia că poemul ar avea ca suport „aspirația către un ideal de neatins". [36] Noica sesizează că „nu este nici urmă, în propria interpretare a poetului, de neputința și mizeria sufletului pămîntesc de a se ridica la un ideal, ci e vorba, în chip tulburător, dimpotrivă, de mizeria naturii aceleia generale și superioare care este geniul sau, în poveste, Luceafărul". [37] Filosoful precizează că „tot poemul descrie nefericirea generalului de a nu putea prinde ființă aievea". Cititorul poate parcurge oricînd frumoasa argutie a lui Noica în sensul dialecticii sale în cerc, pe care poemul eminescian o ilustrează cu prisosință, dovedind bogăția viziunii marelui nostru poet. Noica reproșează dialecticii tradiționale (îndeosebi lui Goethe și Nietzsche) caracterul *neutral*, oprirea la nivelul *devenirii întru devenire*, eterna întoarcere, circularitate pură. Acestei dialectici parțiale, Noica îi opune *devenirea întru ființă*, o dialectică *orientată*, avînd ca pandant „închiderea care deschide" sau sporul de ființă în univers. Filosofia lui Noica este optimistă, consonînd cu acel „point omega" al părintelui Teilhard de Chardin. Ar putea exista suficiente dovezi care să pledeze pentru un Eminescu *neutral* în sens nietzschean. Nu credea oare poetul că pretutindeni e *aceeași piesă* și numai măștile diferă, că în veci sînt aceleași vicii, că eternă-i numai moartea și că nimic nu se schimbă cu adevărat ? De ce atunci Noica nu îl așea-

ză pe Eminescu în tradiția dialecticii *eternei reîntoarceri?* Meritul lui Noica e de a nu se fi lăsat înșelat de aparențele romantic-pesimiste cărora le-au căzut victimă atîția. Dacă Hyperion este nefericit, dacă se vede lipsit de noroc, e deoarece se descoperă condamnat la o veșnică *devenire întru devenire.* Acestei *mizerii* a generalului, Noica îi opune *devenirea întru ființă* probată de Cătălina. Fericirea este a fetei de împărat, ființa senină „tot timpul", împlinită, deschisă, menită să salveze geniul însuși. Acest punct de vedere este la antipodul a tot ceea ce se știa pînă acum despre Cătălina. Și e șocant. Aproape incredibil. Fiindcă riscă să pară o laudă a mediocrității. Prea se știe, grație criticilor, că superioritatea absolută aparține geniului! Mai mult, Noica înclină să ne asigure că orbirea îl animă pe Hyperion și nicicum pe Cătălina. Reapărînd pe boltă Luceafărul, fata i se deschide din nou cu generozitate, chemîndu-l în codru, dar Hyperion este incapabil să înțeleagă: „Deschiderii acesteia, atît de curate în întinarea ei chiar, Luceafărul îi răspunde cu orbirea din el, pe care nu i-o risipise nici măcar Părintele cel mare, cu lecția lui". [38] Deși pe parcursul demonstrației, filosoful subliniază legăturile dintre ființa muritoare și astru, ne surprinde totuși că se perpetuează și de astă dată credința în existența unei prăpăstii între geniu și lume, poate în ciuda intențiilor. A decide, din atare pricină, în favoarea Cătălinei și a proclama „mizeria" geniului ni se pare cu totul nepotrivit, dovedind o neașteptată „trădare" a *ecuației totale* eminesciene. Mai mult, de la sublim la vulgaritate nu e decît un pas și, de vrem sau de nu vrem, ne aducem aminte că Dobrogeanu-Gherea, înclinînd altădată balanța înspre cuplul Cătălin-Cătălina (din alte rațiuni), găsea în izolarea Luceafărului soluția vulpii care n-ajunge la struguri! Nu e cazul lui Noica. În realitate, nici unul dintre personajele din poem nu poate fi condamnat fără ca judecătorul să nu se autopedeapsească. Deoarece în fiecare dintre personaje se ascunde Archaeus. A decide în favoarea unuia sau altuia echivalează cu o cădere în dialectica parțială, formă de rătăcire în labirint.

Ca și cuadratura cercului sau piramida, arheul eminescian oglindește viața însăși, destinul creator al omu-

lui. Am văzut, pentru Eminescu, viața este *insolațiune*. Și cercul poate fi identificat cu discul de foc al soarelui, sau și cu substanța primordială. În univers, sîntem destinați a fi „duși de razele de soare". Dacă soarele este cercul, pămîntul e oglinda (oglinzile) lui, cuadratură. Soarele „nu întîlnește suprafețe netede" pe pămînt, „absorbitoare" : „Deci *forma* refracțiunii se schimbă în multe chipuri (legea labirintului, n.n.)./ Tot se refractează." Fiind un labirint, pămîntul favorizează eterogenizarea infinită. Poetul emite ideea ca orice suprafață refractantă de pe pămînt e o posibilă cuadratură în jurul căreia se înfășoară linia razei (refacerea cercului originar) și din această îngemănare se nasc, spre exemplu, organismele. Asemenea noi cuadraturi în cerc sînt numite de Eminescu *gheme de lumină:* „Toate organismele sunt asemenea unei depănători, care prefac mișcarea în linie dreaptă — care ar fi infinit de lungă — într-o linie învălătucită împrejurul ei ca la un ghem. Gheme de lumină". [39] În universul eminescian, fiecare lucru își are propria lui măsură, dar „monadele" sale sînt deschise și poetul le concepe în conexiune cosmică. Omul e natură, dar, avîndu-și măsura proprie, este rezultatul unei naturi deschise, libere, cum spune undeva. Specifică lumii animale este *devenirea întru devenire* (dar nu absolut) ; specifică lumii omului este *devenirea întru ființă* (dar nu absolut). „Dacă omul — spune Eminescu — n-ar fi mai mult decît animalele, ar fi rămas staționar ca animalele." [40] Omul nu se opune naturii, nu o cucerește, ci *se cucerește,* împlinind natura însăși, dînd, cu alte cuvinte, obiectelor o nouă viață : „În mijlocul acestei existențe stă omul cu ființa sa estraordinară. El, în această lume naturală mai crează o a doua, în esistența naturală o a doua esistență". [41] Acesta nu-i antropocentrism romantic și nici pură proiecție a eului în natură. Cît de departe este Eminescu de atari etichetări : „La Eminescu, ca la oricare alt mare poet romantic, atracția față de realitatea ipostaziată în natură, nu este decît atracția față de proiecția sufletească a poetului, asistînd astfel la un pur «narcisism»". [42] În fapt, ceea ce impresionează la poet e tocmai adecvarea la real, tradusă de el în *linia adevărului.* C. Noica a văzut cu exactitate că Eminescu

Scanned with OKEN Scanner

surprinde cu finețe devenirea ființei și nici vorbă să se închidă în narcisism romantic. Eminescu este, în această privință, la înălțimea unor gînditori moderni precum L. Blaga, Heidegger, N. Berdiaev, Giovanni Gentile, Teilhard de Chardin sau Noica. Aceștia și alții au vorbit de destinul creator al omului, omul ca autocreație continuă. „Sub orice aspect l-am privi — spunea G. Gentile —, omul este om întrucît el în mod continuu se face pe sine". [43] E ceea ce Luigi Pareyson va numi *formativitate*. Arheul eminescian, în raport cu tradiția, se singularizează prin acest spirit al autocreației continui. Autocreația continuă, intuiește poetul, își află izvorul în disputa contrariilor : „Omul conține în el o contradicțiune adîncă. Fiecare om are în sine ceea ce numim noi o *destinațiune internă*. Facultatea, puterea, voința chiar de-a dezvolta mereu, de-a produce prin sine însuși o viață nouă. Nu e nici un om mulțămit de-a rămîne etern pe același punct — omul e oarecum *naștere* eternă. Această devenire eternă află în om o putere numai mărginită. Din această contradicțiune a puterei mărginite și a destinațiunii nemărginite, rezultă ceea ce numim *viața omenească*. Viața e lupta, prin care omul traduce destinațiunea sa, intențiunile sale în lumea naturei". [44] Text fundamental, profund eminescian și foarte departe de oarba voință schopenhaueriană ! Viața se naște din tensiunea contrariilor, din raportul infinit-finit, dintre cerc și cuadratură, dintre principiul lui Pauli și cel al lui Carnot, perpetuă rupere a simetriilor perfecte, cum ar spune Erich Jantsch. [45] Negîndu-se, aceste contrarii nu fuzionează niciodată, ca în dialectica hegeliană, ci se potențează reciproc, ca în dialectica lupasciană. Cînd unul dintre principii biruie asistăm la eșecul antitezelor și biruința este întotdeauna către moartea universală, tradusă în zădărnicie. De aici, probabil, acreditarea unui Eminescu pesimist. Dar poetul a văzut bine ceea ce pentru alții a rămas opac : în ciuda procesului de înaintare entropică a universului, în acest univers există *omul*, cu ființa lui „estraordinară". E un „ce măreț în firea noastră". Acestei măreții i se opune mărginirea umană,

Scanned with OKEN Scanner

uitarea „destinației interne". Nu există o „mizerie" a lui Hyperion, ci doar puterile limitate ale Cătălinei, sau și ale geniului de îndată ce ia chip omenesc. *Destinațiunea internă* a fetei de împărat se ciocnește de limitele proprii și ființa ei *împietrește* în *chip de lut*. Neputința nu e a lui Hyperion-geniul, ci a Cătălinei. La extreme, Hyperion e *destinațiunea internă*, iar Cătălina *puterea mărginită*. A împietri în mărginire înseamnă să uiți de destinațiunea ta internă. Măreția Cătălinei se ivește atîta vreme cît găsește puterea să-și amintească de propria *destinațiune internă*. Fiind limitată, face eforturi să-și aducă aminte. În vis, omul își părăsește limitele și intră în starea de fascinație a destinațiunii interne. De aceea, Cătălina își amintește de Luceafăr în vis : „Ea trebui de el în somn / Aminte să-și aducă". Conștiința limitării e *temporală*, zămislește durere, nefericire, nenoroc, cum zice poetul. A uita că ești limitat înseamnă a trăi în spațialitate pură, în euforia senină a lui Narcis. Cătălina e o ființă superioară atîta vreme cît nu uită, cît e cuprinsă de dor nemărginit. Poemul nu atestă o imperturbabilă *seninătate* a Cătălinei, cum afirmă Noica, dimpotrivă, ea simte neostoita durere de a nu ajunge pînă la astru, în fapt, nu pînă la un *ideal*, ci pînă la cunoașterea totală și, deci, împlinirea deplină ca ființă : „Lucește c-un amor nespus, / Durerea să-mi alunge, / Dar se înalță tot mai sus, / Ca să nu-l pot ajunge."

Aceste versuri, și altele, sînt menite să spulbere ipoteza seninătății fetei de împărat. *Orizontul nemărginit* (cercul) e simțit adînc drept destinațiune internă, lumină menită să alunge durerea mărginirii. Dar Cătălina *împietrește* în *încercarea* de a trece peste mărginire. Iar dacă e împlinire în Cătălina e împlinire în limitare, în fața unei unice oglinzi — Cătălin. Geniul poetului e de a fi surprins această zbatere între împlinire mărginită și neîmplinire în nemărginire. Fericită, în scena din crînguri, ea ar vrea să știe că nemărginirea însăși (Hyperion) e mărginire (cerc strîmt) și-l cheamă pentru ultima oară pe Luceafăr. Să fie oare atît de orbit Hyperion nedînd ascultare chemării Cătălinei ? Omul mărginit, narcisiac reduce totul la dimensiunile sale. Ceea ce cere Cătălina este înfricoșător — ar vrea ca geniul să se deszică de

Scanned with OKEN Scanner

propria sa esență — destinul creator, care e al nemărginirii. De aceea, adevărata *seninătate* cucerită este a geniului, cel din final, fiindcă geniul a străbătut rotatoriu și labirintic întreaga experiență a simultaneității spațio-temporale. Așadar, nu asistăm la un *eșec* (Hyperion) și o *împlinire* (Cătălina), ci, de fiecare parte, e și eșec, și împlinire, totul depinzînd de perspectiva privirii. Iată de ce *în altă parte* trebuie să căutăm esența viziunii eminesciene, noutatea ei. Punctul de intersecție a celor două destine antinomic-complinitorii (Hyperion-Cătălina) este enigma însăși a arheului — *încercarea.* Măreția și mizeria ambilor poli aici e de găsit, cum am mai spus, ceva similar cu acel *coup de dés* mallarméan. Reamintim textul din *Archaeus:* „— În fiece om se-ncearcă spiritul universului, se opintește din nou, răsare ca o nouă rază în aceeași apă, oarecum un nou asalt spre ceruri". Prin acest concept de *încercare,* Eminescu face pasul decisiv în raport cu tot ce s-a gîndit pînă la el în materie de creativitate umană. Eroismul oricărei creații — va spune peste ani Luigi Pareyson — este *încercarea:* „cu siguranță, acest destin al omului, de a nu putea să acționeze decît prin *încercări* (s.n.), este în același timp semnul mizeriei și al măreției sale: omul nu găsește fără a trebui să caute, și nu poate căuta decît încercînd, dar în timp ce încearcă, închipuie și inventează, așa încît ceea ce *găsește* e ceva ce, de fapt, a inventat". [46] Această dublă conștiință a măreției și mizeriei *încercării* o trăiește exemplar Hyperion-omul total eminescian și nu un absolut în Turn de fildeș, cum l-au vrut susținătorii romantismului său. Hyperion nu se izolează în suficiența de sine, în mîndria absolută și narcisiacă a eroilor romantici. Dimpotrivă, în vederea sa, cea care e pîndită de izolare, van romantică, este Cătălina cu al ei „cerc strîmt". El este *om* pentru că *încearcă* și încercările lui sînt și cele două metamorfoze — devieri din linia rotatorie în labirintul cuadraturii. Rezultatul acestor încercări este *iubirea.* Metamorfozele lui Hyperion rememorează însăși nașterea iubirii pe pămînt, el e aducătorul de *orizon nemărginit,* de *farmec sfînt.* Dacă fericirea celor doi tineri în codru s-a fost posibilă, e pentru că Hyperion s-a încercat întrupîndu-se. Dar atunci de ce se dezice

Scanned with OKEN Scanner

Luceafărul de propria sa creație ? Fiindcă acesta e destinul creatorului, să se lepede de creație, odată încheiată, să se rupă cordonul ombilical dintre mamă și prunc, pentru ca pruncul să trăiască și pentru ca mama să poată procrea din nou. Este, dacă vreți, mîndria Meșterului Manole de a ridica o altă „monastire" „Mult mai luminoasă / Și mult mai frumoasă !" Dar, ca și Negru Vodă, în narcisismul său, Cătălina din codru ar vrea ca Luceafărul să nu mai ridice o altă mănăstire, ci să se oprească asupră-i și să-i lumineze norocul. Or, Hyperion-Manole simte impulsul destinațiunii interne nemărginite, are conștiința că nici o încercare nu poate fi ultima și că iubirea nu e totul în ipostaza ei de fericire trecătoare. În vreme ce Cătălin și Cătălina opresc încercarea, mulțumindu-se cu ceea ce au dobîndit, și se pierd în labirint (fie *poetic*, cum este numit codrul), Hyperion se identifică cu Demiurgos-Creatorul, ființare a destinațiunii interne nemărginite. În fiecare om, spune Eminescu, „o lume își face încercarea", doar că unul împietrește în sclav, altul în împărat, fiecare adică, la capătul încercărilor se pierde în labirint, căzînd pradă morții eterne („prăzi trecătoare a morții eterne"). Te poți numi geniu atîta vreme cît nu devii o asemenea pradă, cît *încerci*. Și încercînd, să rămîi tu însuți. E tot misterul vieții, după poet, taina tainelor, *primum movens*. Încercarea eminesciană atinge rațiunea de a fi a *oglinzii*. Fulgerarea hyperionică este sclipirea în inefabil a oglinzii, *frîngerea, articularea* liniei rotatorii în cuadratură, reușită, dar și greșeală, întrucît survine momentul privirii în oglinda Meduzei, atoate-împietritoarea. Am putea pune semnul de egalitate între *încercare* și *oglindire*. Cît de fină este percepția eminesciană a fenomenului gîndirii înseși ! Evocare a puterilor celei de a treia stări a creierului — somnul paradoxal. Dacă ne gîndim, totul în *Luceafărul* se petrece în vis-oglindă. Probabil că protagonistul dintîi al poemei nu este Hyperion, ci fata de împărat. În definitiv, povestea este a fetei din grădina de aur. Ca în orice om, în fata de împărat trăiește arheul, destinațiunea internă, și ea îl *actualizează* prin reflexie în oglindă : „Și din oglindă luminiș / Pe trupu-i se revarsă, / Pe ochii mari, bătînd închiși, / Pe fața ei întoarsă".

Scanned with OKEN Scanner

Acești ochi *bătînd închiși* (sintagmă tulburătoare, căci nu e vorba de clipirea treziei ce se pregătește să adoarmă, întrucît fata deja visează) trimit la *mișcările oculare rapide*, mișcări atît de stranii în fenomenul visului, lume *întoarsă* în sine. Lume în oglindă. Acești ochi care derulează parcă filmic ghemul universului, prind lumina hyperionică, lumina dintîi : „Ea îl privea cu un surîs, / El tremura-n oglindă, / Căci o urma adînc în vis / De suflet să se prindă.“ A *tremura-n oglindă* e a ieși din tine, a te încerca, a dobîndi libertatea în spațio-timp. A visa, a fi *altul* și a rămîne totodată tu însuți. Freud a văzut aici o „confuzie“ de planuri, legea însăși a inconștientului născătoare de *simbol*. De unde, crede el, necesitatea de a vedea în imaginile din vis niște deturnări ale dorințelor eului. Freud a putut vorbi de o simbolistică a viselor, similară, după părerea structuraliștilor, cu figurile retoricii. Din păcate, Freud n-a evitat cercul vicios al decodării simbolului, printr-o discutabilă și adesea naivă simbolistică a viselor. El n-a înțeles esențialul — că visul este, la origini, nu simbol, ci *încercare*. Aici ne despărțim noi de Freud și de adepții săi și acordăm visului cea mai înaltă menire umană și creatoare. Visele ne apără eul, dar nu întrucît le uităm, ci întrucît nu eșuează. Visul care și-a atins menirea este o *încercare* reușită. Orice vis împietrit în simbol este un eșec, vis romantic. Ciudat cum rămîne Freud, în pofida realismului său dur, un prizonier al romantismului van, al fantasmei-eșec. Dacă nu e așa, ne aflăm, mai degrabă, în fața unei recunoașteri nedeliberate că majoritatea viselor sînt *încercări ratate*. Nu vorbește el de „acte ratate“, lapsusuri etc. ?

Pericolul uitării, al eșecului pîndește visul Cătălinei. Cezarului-filosof din *Împărat și proletar* „I se deschide-n minte tot sensul din tablouri / A vieții sclipitoare...“ Cu alte cuvinte, el înțelege ceea ce știe prea bine și Hyperion că „În orice om o lume își face încercarea“, dar că, totodată, „În orice floare-încearcă a sa fire, / Ci-n calea de-a da roade cele mai multe mor.“ Încît :

Scanned with OKEN Scanner

„Astfel umana roadă în calea ei înghează,
Se pietrifică unul în sclav, altu-mpărat,
Acoperind cu noime sărmana lui viață
Și arătînd la soare-a mizeriei lui față
Fața — căci înțelesul e-același la toți dat.“

Ceea ce aici e „expus“ aproape programatic, în *Luceafărul* e admirabil *incifrat estetic*. Orice *încercare* e amenințată de împietrire, oprire în simetriile statice. Hyperion vede în povestea celor doi din codru o reușită parțială ; luminîndu-i, le dezvăluie „a mizeriei lor față“. „Mizeria“, așadar, oricît am vrea să-l contrazicem pe poet împreună cu Noica, aparține „cercului strîmt“, limitării și nicicum geniului.

De la cosmic și uman, poetul extinde drama încercărilor ratate în toate compartimentele existenței, inclusiv pe teritoriul literaturii propriu-zise. Numai în acest context se întregește înțelesul unei arte poetice precum *Criticilor mei*. Și aici, poetul recurge la exemplul florilor invocat în *Împărat și proletar* : „Multe flori sunt, dar puține / Rod în lume o să poarte, / Toate bat la poarta vieții, / Dar se scutur multe moarte“. Așa se întîmplă cu poeții și criticii care sînt „flori deșerte“, încercări ratate, ascunzînd ceea ce nu se poate ascunde după „flori“ de stil, frazeologie. În aceștia, „Bătrînul Demiurgos se opintește-n van“. Încercările reușite sînt rare și ele presupun o neistovită „opintire“. Poate că nu-i lipsit de semnificație să amintim că atunci cînd M. Ralea vorbea de marile reușite argheziene, el nu găsea alt termen mai potrivit pentru autorul *Cuvintelor potrivite* decît verbul *a se opinti* (sinonimul cel mai apropiat de *a încerca* și pentru Eminescu). Ralea găsea în poezia argheziană „perfecție și ratare“, un efort izbitor de asemănător cu al lui Eminescu de a găsi „cuvîntul potrivit“, sau *care spune adevărul* : „Un formidabil elan oprit un moment în desfășurarea lui de o neputință de realizare“. [47] Și : „Încurcat și enervat mereu de rezistența pe care i-o opune expresia, dl. T. Arghezi *se opintește* (s.n.) odată brusc, sfarmă toate lanțurile și spune mai tare și mai minunat decît oricine ceea ce are de spus.“ [48]

Eminescu a izbutit cel mai deplin în cultura românească în *încercările poeziei*. Cine *încearcă* avînd puterea

Scanned with OKEN Scanner

străbaterii întregului labirint recucerește, din perspectivă umană, linia adevărului, a cercului *(a încerca* = a merge în linia *cercului ?),* stăpînește adică secretul armoniei universale. Acesta este sensul cel mai luminos al *armoniei eminesciene,* în slujba regîndirii căreia am năzuit a pune prezenta „încercare" critică.

Archaeus este *Narcisul integral* al lui Eminescu. În el se ascunde totul ca în *punctul originar* al universului, veritabilă enigmă a enigmelor. În Archaeus, se află spațiul, timpul, auzul, ochiul, lumina, cîntecul, povestea, eul, Dumnezeu, natura, națiunea și lumea întreagă, încît Wilém Závada avea dreptate să spună că în acest poet s-a întrupat totul, „România și lumea întreagă". Fără nici o teamă noi putem crede în cuvintele lui Giuseppe Ungaretti : „Rareori se întîlnește, cred, în literatura ultimelor două secole, o figură de scriitor și de poet mai complexă și mai completă decît aceea a lui Mihai Eminescu". [49]

Huși, ianuarie 1977—1981 — iunie 1983

I. ROMANTISMUL EMINESCIAN

1. Fr. Schlegel, *Fragmentul 116*, trad. Sevilla Răducanu.

2. Al. Philippide, prefața la Arthur Rimbaud, *Scrieri alese*, E.L.U., București, 1968. Într-un sens asemănător, abordează romantismul și alți gînditori contemporani. Amintim doar incitanta carte a lui Gonzague Saint Bris *Le romantisme absolu*, Stock, Paris, 1978.

3. Cf. Edgar Papu, *Din clasicii noștri*, Ed. Eminescu, 1978.

4. Raportarea noastră cu orice preț la cultura occidentală, fără a se ține seamă de specificitatea culturii naționale formate la răscrucea dintre Occident și Orient, continuă și în unele dintre ultimele exegeze. „Cine intenționează — conchide Aurel Petrescu —, studiind sistematic, să determine poziția eminesciană în concertul literar european, va putea observa că nu e în sincronie cu mișcarea artistică a lumii contemporane lui." (*Eminescu. Originile romantismului*, Ed. Albatros, 1983, p. 295). Adevărat, dar needificator. Vezi și articolul nostru *Umilința erudiției*, în „Convorbiri literare", nr. 5/1983.

5. Paul Cornea, *Originiile romantismului românesc*, București, 1972.

6. Titu Maiorescu, *Critice*, E.P.L., 1966, p. 465. Semnificativ este și faptul că unii dintre exegeții următori au încercat să continue, într-un fel, linia maioresciană, deși s-au limitat tot la considerații de ordin general. Așa Ibrăileanu sau Iorga. Ultimul reproșa, pe bună dreptate, epigonilor eminescieni, că l-au preluat pe poet „ca pe un romantic", perpetuînd ideea *evaziunii romantice*, sub stindardul unor teorii franțuzești : „Cît de rău a făcut această concepție, — nu se poate spune îndeajuns." (N. Iorga, *Eminescu*, Ed. Junimea, Iași, 1981, p. 85). În 1903, Iorga afir-

ma că poetul „s-a ridicat într-un nebiruit avînt spre culmile culturii moderne" (102).

7. Titu Maiorescu, op. cit., p. 466.

8. *Ibid.*, 475.

9. I. Constantinescu, *Moștenirea modernilor*, Ed. Junimea, Iași, 1975, p. 12.

10. Vezi polemica M. Drăgan — I. Constantinescu în *Cronica*, nr. 3, 8, 16/1981 etc.

11. Dacă în *Eu nu cred nici în Iehova* își declină adeziunea la romantism, „dezicîndu-se" de clasicism, de budism, de „stilul curat și antic" etc., într-o însemnare se va declara budist („Eu sunt budist"), iar simpatia pentru antici este binecunoscută, atingînd apogeul prin articolul din *Fîntîna Blanduziei*.

12. Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, E.P.L.U., București 1969, p. 26.

13. Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, Ed. Univers, București, 1970, p. 483.

14. Giulio Bertoni, *Poezia lui Eminescu*, în „Mihai Eminescu în critica italiană", Ed. Junimea, 1977, p. 135.

15. Radu Boureanu și Titus Pîrvulescu, op. cit.

16. Maria Teresa Léon și Rafael Alberti, prefață la vol. *Poesias*, Ed. Losada S.A., Buienos Aires, 1958.

17. Vezi și Victor Ivanovici, *Un nou Eminescu în spaniolă*, Luceafărul, nr. 52, 1980.

18. Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu, *Istoria literaturii române moderne*, I, 1944, p. 7.

19. D. Caracostea, *Studii eminesciene*, Ed. Minerva, 1975.

20. Sorin Pavel, *Istoria filosofiei moderne*, II, București, 1938, v. pp. 352-353.

21. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, I, Ed. Minerva, 1976, p. 559.

22. Cf. Liviu Rusu, *Eminescu și Schopenhauer*, București, 1966, p. 25. Criticul își mai revizuiește poziția, nuanțînd lucrurile, în noua ediție inclusă ca secțiune a cărții *De la Eminescu la Lucian Blaga*, Ed. Cartea Românească, 1981.

23. Iosif Cheie-Pantea, *Eminescu și Leopardi*, București, 1980, p. 42.

24. V. conceptul de „biografie interioară" la George Munteanu (*Hyperion*, I, Ed. Minerva, 1973, *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*, București, 1980).

Scanned with OKEN Scanner

25. Izvorul primordial al gîndirii eminesciene nu trebuie căutat în nici un curent literar sau filosofic de aiurea, ci în „patima" nesecată a *adevărului.* Pe mss. 2289, f. 46 r/49, găsim o însemnare care adîncește ideea din poema citată : „Să mă ieu dup-a lui flaut ? // Sucul învietor al gîndirei e *patima.* E vorba ca această patimă să aibă un obiect nobil și desigur că cel mai nobil e adevărul". A nu-i imita pe străini, ci a fi la înălțimea valorică a marilor culturi universale : „Ceea ce producem noi nu le place pentru că e prea slab față cu esperiențele de artă și literatură ce le avem în alte limbi — va să zică noi înșii suntem prea slabi și prea neculți pentru a produce în calitate ceea ce produc străinii atît în calitate cît și în cantitate". (*Opere,* VI, ed. Aurelia Rusu, Ed. Minerva, 1982, p. 563).

26. M. Eminescu, *Opera politică,* I, ed. I. Crețu, 1941, p. 145.

27. Ș. Cioculescu, *Sugestii eminesciene,* în România literară, 6 martie 1980.

28. G. Călinescu, *Mihai Eminescu (studii și articole),* Ed. Junimea, Iași, 1978, p. 136.

29. Cf. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului,* Ed. Univers, 1978, p. 178.

30. V. Iosif Cheie-Pantea, op. cit., pp. 153-179.

31. În acest sens, Valéry scria : „Este imposibil să gîndești — în mod serios — cu vorbe precum Clasicism, Romantism, Umanism, Realism... // Nu te îmbeți, nici nu te dezbeți cu etichete de butelii". (Tel. Quel II. Rumbe).

32. În pomenita polemică I. Constantinescu — M. Drăgan, dintre punctele de divergență a fost „legitimitatea" alăturării lui Eminescu de Rimbaud. Ungaretti, bunăoară, nu găsea o asemenea paralelă neîntemeiată, deși știa că Eminescu nu este un simbolist. În schimb, ambii poeți aparțin *romantismului fundamental.*

33. Pierre Louÿs vedea în opera rimbaldiană o triplă esență hugoliană — metrică, stil, gîndire, subiecte chiar. François Ruchon l-a găsit tributar lui Baudelaire, iar Henri Béraud lui Gautier etc. Un rezumat al surselor rimbaldiene ne-a oferit Elliot M. Grant : Baudelaire, Jules Verne, Hugo, Gautier, Poe, Leconte de Lisle, Schopenhauer, publicația „Le Magasin pittoresque" Etiemble adăuga nu alte puține surse : Chateaubriand, Biblia, Philoxène Boyer, Antoine Deschamps etc. Dar același Etiemble conchidea : „A priori, o asemenea abundență produce neîncrederea". (*Hygiène des lettres,* IV, Gallimard, Paris, 1966, p. 27). Se știe, dealtfel, că, referindu-se la romantism, Etiemble desco-

Scanned with OKEN Scanner

perea spectaculoase similitudini între acesta și lirica din China secolelor IV—III î.e.n. Ceea ce scapă rațiunii sursologice.

34. Vezi și Giuseppe Ungaretti, *Eminescu,* în *Secolul 20,* 4/1964.

35. Cf. Theodor Codreanu, *Resurecția romantismului?* în *Ateneu,* nr. 144/1980.

36. Faptul a fost remarcat și de G. Munteanu.

37. A importa mode literare străine însemna pentru Eminescu a te sustrage artificial istoriei interne. Epigonii, spune poetul, „nu sunt inele în lanțul continuității istorice a culturii noastre, ci, cum s-ar zice, extra muros. — Și asta e soarta oricărei culturi importate atît de nefiresțe ca a noastră." (*Opere,* VI, ed. Aurelia Rusu, 563).

38. V. și *Al optulea cerc dialectic.*

39. Sau în *Andrei Mureșanu,* unde întîlnim aceeași idee.

40. M. Eminescu, Opere, IX, Ed. Academiei, București, 1980, pp. 293-295.

41. Iurii Kojevnikov, *Mihai Eminescu și problemele romantismului în literatura română,* Ed. Junimea, 1979.

42. M. Eminescu, *Scrieri literare,* Ed. A. C. Cuza, p. 397.

43. *Idem.*

44. W. Heisenberg, *Pași peste granițe,* E. P. București, 1977.

45. M. Eminescu, *ibid.*

46. Wilém Závada, *În acest poet s-a întrupat totul,* în Viața Românească, nr. 4-5/1964, p. 265.

47. G. Ibrăileamu, *Scriitori români și străini,* I. E.P.L., 1968, pp. 130-131.

48. N. Iorga, *Eminescu,* Ed. Junimea, 1981.

49. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu — cultură și creație,* Ed. Eminescu, 1976, p. 96.

50. Edgar Papu, *Din clasicii noștri,* pp. 92-93.

51. Vezi justa poziție a unor C. Noica, G. Munteanu etc.

52. Citabile sînt inițiative precum cele semnate de Eugen Todoran, care schița o posibilă abordare în spiritul psihocriticii lui Bachelard (în *Eminescu după Eminescu,* Ed. Junimea, 1978), fapt împlinit în bună parte de Marin Mincu (*Mihai Eminescu. Luceafărul, col.* „Texte comentate", Ed. Albatros, 1978), dar mai cu seamă de Elena Tacciu *(Eminescu. Poezia elementelor,* Ed. Cartea Românească, 1979). Sructuralismul și-a găsit un pionier încă în D. Caracostea, iar în anii din urmă sînt semnalabile lucrări semnate de Roman Jakobson (care a analizat *Revedere),* Șt. Cazimir, G. I. Tohăneanu, D. Irimia etc. Estetica informa-

Scanned with OKEN Scanner

ţională şi poetica matematică şi l-au apropiat pe Eminescu prin Solomon Marcus etc., iar estetica cosmologică i-a prilejuit Ioanei Em. Petrescu o carte de autentic interes, menită a deschide drumuri inedite în eminescologie (*Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, 1978).

53. Al. George, *La sfîrşitul lecturii*, II, Ed. Cartea Românească 1978, p. 115.

54. G. Munteanu, *Istoria...*, *op. cit.*, pp. 227, 228, 235.

55. G. Munteanu, *Ce este eminescianismul?*, în *Eminescu după Eminescu*, op. cit.

II. MIRAJUL EMINESCIANISMULUI

1. Philippe Sollers, *Dante şi străbaterea scriiturii*, în *Pentru o teorie a textului*, *Univers*, 1980.

2. Camil Petrescu, *Eminescu şi esenţele*, în *Teze şi antiteze*, Ed. Minerva, 1971, p. 285.

3. *Ibid.*, p. 286.

4. D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu.*

5. D. Caracostea, *Studii eminesciene*, p. 69.

6. *Ibid.*, p. 248.

7. *Ibid.*, p. 249.

8. *Ibid.*, p. 235.

9. *Ibid.*, p. 258.

10. *Ibid.*

11. *Ibid.* p. 94.

12. *Ibid.*, p. 180.

13. *Ibid.*, p. 198.

14. *Ibid.*, p. 97.

15. *Ibid.*, p. 83.

16. *Ibid.*, p. 69.

17. *Ibid.*, p. 336.

18. Roman Ingarden, *Studii de estetică*, *Univers*, 1978, pp. 34-36.

19. M. McLuhan, *Galaxia Gutenberg*, Ed. politică, 1975.

20. Galvano della Volpe, *Critica gustului*, Ed. Univers, Buc., 1975, p. 130.

21. Gr. Scorpan, *Valoarea simbolică a poemei „Luceafărul"*, în *Revista critică*, nr. 2-3/1936.

22. M. Dragomirescu, *Eminescu*, Ed. Junimea, Iaşi, 1976, p. 155.

Scanned with OKEN Scanner

23. Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, București, 1972, p. 90.
24. Șt. Cazimir, *Stelele cardinale*, București, 1975, p. 113.
25. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, II, 1976, pp. 117-178.
26. V. E. Papu, Marin Mincu ș.a.
27 G. Munteanu, *Hyperion*, p. 12.
28. M. Eminescu, *Opere*, IX, p. 85.
29. Ion Roman, *Ecouri goetheene în cultura română*, Ed. Minerva, București, 1980, p. 163.

III. PRIMUL CERC DIALECTIC: REÎNTOARCEREA OPEREI LA PERSONALITATE

1. Firește, *cercul dialectic* nu este o metaforă, ci o metodologie. Sau, mai bine zis, o cale de pătrundere în mecanismul operei sugerată de viziunea *universului rotatoriu* eminescian. Roata istoriei *(Memento mori* etc.) sau *cuadratura cercului* sînt doar două dintre imaginile obsedante ale acestui univers-labirint în rotație. S-a și recunoscut de altminteri, în Eminescu „un „dialectician de geniu" (Wilém Závada), apropiindu-se în mod tulburător de dialectica în cerc a lui C. Noica. Semnificativ că Noica va găsi în Eminescu o confirmare strălucită a „devenirii întru ființă". Sîntem departe de a prelua, pur și simplu, metodologia lui Noica spre a o aplica la opera eminesciană fie și numai din motivul că lucrarea noastră era încheiată în anul apariției *Devenirii întru ființă* (1981). Ceea ce facem noi aici e *altceva.* Dealtfel, *cercul dialectic* este o dimensiune a cunoașterii, în genere, și mai cu seamă a celei materialist-dialectice. Dar nu există o metodologie a cercului dialectic aplicabilă, universal, ci fiecare obiect își creează propria metodologie (fie aceasta lipsa declarată a oricărei metodologii !). Dincolo de orice dogmatizare, cercul dialectic se supune corelației fundamentale *parte/întreg* (v. și modelul hermeneutic al lui Adrian Marino), cît și *relației de incertitudine* (W. Heisenberg), în sensul că „instrumentul de măsură" (criticul) influențează obiectul cercetării și, la rîndu-i, obiectul îl modelează pe cercetător. De unde și observația lui Louis Althusser că, în calitate de strategie teoretică, cercul dialectic, „punîndu-și obiectul la încercare", este condiționat de propriul său obiect *(Citindu-l pe Marx*, E.P., București, 1970, p. 78). Ceea ce nu echivalează cu un relativism fără ieșire, ci cu un plus de precizie în cunoaștere.

Scanned with OKEN Scanner

În ce ne privește, cercul dialectic ține în mod indestructibil de eminescianism care, fiind un fenomen atît de complex, s-a dovedit capabil să invoce o estetică nouă pe care noi credem a o fi întrezărit în legea primordială de ființare a universului — simetria (respectiv legea oglinzii și a labirintului de oglinzi), totul concretizîndu-se într-o structură stilistică originală, în cazul poetului.

2. Un ultim exeget, George Popa *(Spațiul poetic eminescian,* Ed. Junimea, 1983), consideră că se poate vorbi la Eminescu de novalisiana „romantizare a lumii". Credem că s-ar putea invoca și acea *locuire poetică* a lui Hölderlin (v. *Hölderlin și esența poeziei* și alte studii ale lui Heidegger, în „Originea operei de artă", Ed. Univers, 1982). Cartea de față demonstrează că drumul lui Eminescu este mai complex, căci „romantizarea lumii" la el nu poate fi înțeleasă fără o simultană „deromantizare" a ei. Eminescu se distanțează, astfel, de Novalis, Hölderlin și chiar Dante. Comparația cu Baudelaire ar putea fi tentantă, însă, paradoxal, autorul *Florilor răului* e mai aproape de calea „romantizării lumii" aleasă de Dante. În această privință, Eminescu consonează, mai degrabă, cu Shakespeare.

3. G. Călinescu, *Mihai Eminescu...*, p. 106.

4. *Mihai Eminescu despre cultură și artă,* Ed. Junimea, 1970, p. 39.

5. Cf. Mihai Zamfir, *Constituirea mitului eminescian : glose despre un mit modern,* în *Eminescu după Eminescu,* pp. 96-116.

6. Marin Bucur, în *Caietele Mihai Eminescu,* III, 1975, pp. 40-41.

7. Mite Kremnitz, *Amintiri fugare despre Eminescu,* în E. Lovinescu, *Mite-Bălăuca,* Ed. Junimea, 1980.

8. Ioan Slavici, *Amintiri,* E.P.L., 1967, pp. 24-25.

9. Anghel Demetriescu, *Mihail Eminescu,* în „Literatură și artă română", 1903, pp. 539-540.

10. Ieronim Barițiu, *Mihail Eminescu. Reminiscență,* în „Rîndunica", Sibiu, I, nr. 1 din 30 martie 1894.

11. N. Densusianu, *Amintiri,* în „Anuarul III al Societății pentru crearea unui fond de teatru român, anii 1899, 1900, pp. 14-16.

12. Dr. Ion Nica, *Eminescu. Structura somato-psihică,* 1972.

13. Teodor V. Ștefanelli, *Amintiri despre Eminescu,* Junimea, 1983.

14. I. L. Caragiale, vezi *În Nirvana, Ironie, Două note.*

15. Cf. G. Munteanu, *Hyperion,* p. 57.

Scanned with OKEN Scanner

16. *Ibid.*, 182.
17. I. E. Torouțiu, IV, 137.
18. I. Kojevnikov, *op. cit.*, 220.
19. *Ibid.*, 227.
20. G. Ibrăileanu, *Opere 9*, Ed. Minerva, 1980, 221.
21. *Ibid.*, 222.
22. *Ibid.*, 327.
23. Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971.
24. Un asemenea *eșec* face obiectul unei scrisori trimise de la Viena, în sept. 1870, lui Iacob Negruzzi : „dar vă mărturisesc că în mine simpatii și antipatii sînt atît de pregnante, încît antitesele lor, încordate încă prin întîmplările de față, mi-a tîmpit mintea, și m-a făcut incapabil de orce literatură."
25. V. *Du rêve, de la mathématique et de la morte*, trad. românească de Vasile Sporici în „Logica dinamică a contradictoriului", E.P., București, 1982.
26. *Fragmentarium*, pp. 382-383.
27. V. Lucrările lui C. Noica, îndeobște *Devenirea întru ființă*, 1981.
28. M. Eminescu, *Opere IX*, 219.
29. V. și interviul acordat de Lupasco lui Marc de Smedt, versiune românească de Vasile Sporici în *Ateneu*, nr. 140/1979.
30. Perpessicius, comentarii la M. Eminescu, *Poezii tipărite în timpul vieții, I*, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II", 1939, 256.
31. Cf. Alexandru Grama, *Mihai Eminescu*, Studiu critic, Blaj, 1891.
32. G. Călinescu, *Opera...*, II, 484.
33. *Ibid.*, 485.
34. Al. Macedonski, *Despre logica poeziei*.
35. *Columna lui Traian*, rubrica „Varietăți", nr. 25/28.06.1871.
36. Petre Grădișteanu, *Convorbirile literare și Revista Contimporanul*, în „Contimporanul", I, 4 iunie 1873, pp. 384-385.
37. În acest sens trebuie judecate, firește, și desele referiri ale lui Iorga la contemporanii lui Eminescu : „Societatea românească nu l-a pregătit pe Eminescu ; societatea românească de atunci l-a ucis" etc. *(Op. cit.*, 370).
38. Constanța Marinescu, *Postumele lui Eminescu*, 1912, 26.
39. G. Topîrceanu, *Eminescu și epigonii lui*, în Viața Românească, IX, iunie 1914.
40. V. Gr. Gellianu, Al. Grama etc.
41. V. scrisoarea către Ștefan Vîrgolici, în I. E. Torouțiu, V.

42. Mite Kremnitz, *Amintiri fugare...*

43. Jean Starobinski, *Relația Critică*, București, 1974, 211.

44. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, 1977, 474.

45. Ion Nica, *op. cit.*

46. C. Vlad, *Eminescu din punct de vedere psihanalitic*, 1936.

47. G. Durand, *op. cit.*, 431.

48. *Ibid.*, 432-433.

49. *Ibid.*, 526.

50. Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, 1949.

51. Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Ed. Dacia, 1980, 213-272.

52. C. G. Jung, *Philosophie der Literaturwissenschaft*, 1930, 320.

53. Apud Clara Dan, *Neoraționalismul*, București, 1968; a se vedea și *Biologie et connaissance*.

54. Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, București, 1981, 282.

55. *Ibid.*, 282-283.

56. Fizicianul Ernest H. Hutten observa că saltul realizat de fizica modernă se datorează faptului că a renunțat de a mai fi „fizică" devenind o „meta-fizică" *(Ideile fundamentale ale fizicii*, București, 1970, 171).

57. Mss. 2257, p. 216 v.

58. Invocarea celor două principii ale termodinamicii (care au marcat esențial gîndirea modernă nu numai la nivelul fizicii, ci în majoritatea ramurilor științei contemporane de la economie politică și psihologie pînă la estetică și filosofie), invocarea lor — zicem —, în cazul lui Eminescu, îi apărea lui Mihai Drăgan o aberație pe teritoriul căreia spiritul său polemic găsea un prilej de triumf în fața lui G. Munteanu. Și pe bună dreptate dacă rămînem la afirmația că un text eminescian („Viața-i cuibul morții — moartea e sămînța vieței noua") ar fi „o genială prefigurare intuitivă a celor două fundamentale principii ale termodinamicii". Exclamația lui M. D. cade ca o secure: „lucru ce urmează să fie validat de fizicieni!" *(Interpretări*, I, Ed. Junimea, 1982, 114). Astfel, M. D. își dă în vileag originalul sistem de lectură, probînd a face parte din simpatica speță de critici care se avîntă vitejește în textele altora spre a înțelege ceea ce le convine. Cea mai proaspătă dovadă — sfînta indignare cu sprijinul căreia a făcut praf cartea mai tînărului său confrate Dan C. Mihăilescu *Perspective eminesciene*. Efectul? Dan C. Mihăilescu a primit premiul decernat de U.T.C. pe 1982! Dar să

Scanned with OKEN Scanner

revenim. Oricît te-ai ascunde după vorbe (dulci sau violente), vorbele te dezvăluie în toată nevinovata goliciune. Criticul nostru n-a priceput că G. Munteanu își raporta afirmația (e drept, cam prea entuziastă!) la evoluția internă a cunoașterii eminesciene. În consecință, și-a închipuit că a dat peste o pradă strașnică: Eminescu precursor al legilor termodinamicii! Valideze fizicienii așa ceva! *Sic transit gloria mundi!* În acest fel, ignoranța se prinde în propria ei momeală. Orice școlar își dă seama că nu poate fi vorba de nici o *prefigurare* a legilor termodinamicii la Eminescu din simplul motiv că invocatele principii erau deja „descoperite", fiindu-i familiare lui Eminscu, după cum atestă multe din însemnările „fiziografice". Legea entropiei fusese enunțată încă de Carnot în 1824 (circulînd pînă azi sub denumirea de „principiul lui Carnot"). Eminescu ia cunoștință de această lege prin Clausius, întîiul care pune bazele reconsiderării spectaculoase a faimosului principiu și geniul poetului e de a fi fost așa de repede receptiv față de o realizare excepțională a gîndirii moderne. Or, aceste fapte îi sînt familiare lui G. Muntanu. Nu și lui M.D. care n-a avut, se vede, curiozitatea să treacă măcar fugitiv prin însemnările „fiziografice" ale poetului, deși o obligație elementară i-ar fi cerut-o. De nu ne crede pe cuvînt, îi oferim o apreciere a unui om de știință: „Pe marele nostru poet îl pasiona în mod deosebit această ramură a termofizicii care a fost denumită termodinamica *în special principiile ei*" (s.n., cf. Lucius Săveanu, *Tomis*, nr. 8/1969).

59. Lewis S. Feuer, *The Conflit of Generations*, 1969.

60. Apud Emmanuel Todd, *Einstein et le conflict des générations: un homme, une époque, une société*, Le Monde, 17 nov. 1978.

61. M. Eminescu, *Revista teatrală*, în „Timpul", II, 291, 25 dec. 1877.

IV. AL DOILEA CERC DIALECTIC. UNIVERSUL SIMULTAN

1. Erwin Panofsky, *Artă și semnificație*, Ed. Meridiane, 1980, 34.

2. Întrucît G. Călinescu a exclus o eventuală apropiere între Eminescu și Einstein, sînt critici care consideră că acest „tabu" nu trebuie încălcat nici astăzi. Drastic, în această privință, s-a dovedit a fi M. Drăgan. Și are dreptate dacă ne raportăm la teoria relativistă în sine.

Scanned with OKEN Scanner

3. Simptomatică, desigur, e reacția pomenitului M. Drăgan care vine cu acuzația că nici liceenii nu mai cad în confuzia „între două domenii deosebite, între poezie și știință". *(Interpretări,* I, p. 31). În realitate, n-a contestat nimeni existența deosebirilor dintre știință și artă, ca modalități gnoseologice specifice. Dar a nu vedea între ele nici o punte de legătură e o miopie la fel de neghioabă cu a le confunda planurile.

4. Argumentul infailibil că Eminescu n-a fost un *monstrum eruditionem* (G. Călinescu) invocat neobosit, în mod curent, ni se pare o naivitate tranșantă, menită a pune pe o pistă cu totul falsă orizonturile culturii poetului. Numai o ignoranță demnă de compătimit ar putea susține că Eminescu s-a vrut un erudit, un preaînvățat. Nimic mai străin structurii sale decît erudiția atotștiutoare. Citească cine vrea, bunăoară, amintirile lui Ștefanelli și va afla cît de mult s-a ferit Eminescu de „specializare". Încă de la cea mai fragedă vîrstă „învăța numai cele ce îl interesau", se ferea să se supună examenelor și, de aceea, studiile lui „nu puteau fi sistematice și... trebuiau să fie lipsite de acea temeinicie pe care și-o poate însuși cineva numai treptat și prin studii regulate și sistematice." *(Amintiri despre Eminescu,* Ed. Junimea, 1983, 70). A fost supremul lui avantaj, „pentru că astfel avea deplină libertate a-și alege obiectele ce le dorea și care-i conveneau mai mult" (82). Poetul a trecut *altfel* prin universitate comparativ cu toți contemporanii săi. A avut, cu alte cuvinte, curajul singular de a porni la drum ca „diletant", aidoma lui Einstein.

Referitor la aceeași chestiune, plin de învățăminte este schimbul de replici dintre academicienii Ș. Cioculescu și Octav Onicescu prilejuită de lansarea vol. XIV de *Opere,* la Muzeul Literaturii. De la prezidiu, Cioculescu a intervenit polemic : „A avut Eminescu sau nu bosă științifică ?" Pe același ton, Onicescu a răspuns : „A avut *bosă umană.*" (V. articolul lui Edgar Papu *Secretul lui Eminescu,* în Cronica, nr. 24/1983). Edgar Papu e de părere că va trebui să plecăm steagul în fața evidențelor și să-i acordăm lui Eminescu locul ce i se cuvine lîngă intelectualii de „expresie gigantică" de tipul D. Cantemir, Hasdeu, Iorga, Mircea Eliade. Imaginea va fi elocventă la încheierea ediției integrale a operei.

5. George Anagnostache, *Eminescu și teoria relativității,* în „America", Cleveland-Ohio, nr. 4109, 23 nov. 1921, p. 1.

6. Doctorul Ygrec, *De la Eminescu la Einstein. Știință și poezie,* în „Adevărul literar și artistic", II, 1922, nr. 1921, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

7. T. Ulmu, *Pe marginea „Sărmanului Dionis"*, în „Gîndirea", an III, nr. 6, pp. 132-133.

8. Dar fiecăruia dintre ei nu i-a rămas indiferent limbajul „opus". Einstein a fost un mare umanist, iar Eminescu a făcut eforturi impresionante, cum dovedesc numeroasele însemnări, să pătrundă în tainele universului prin limbajul numărului. De-altfel, „teoria ecuațiunii universale" este un echivalent al „oglinzii de aur" în plan stilistic. A ambiționat, cum singur mărturisește, să pună „poezia în ecuațiune". Doar Mallarmé, în poezia timpului, mai are asemenea ambiții.

9. Vezi C. Noica, *op. cit.*

10. Vezi, în acest sens, și cartea Gabrielei Negreanu *Paul Valéry și modelul Leonardo*, 1978.

11. Mircea Herivan, *Argonauți pe marea cenușie*, Ed. Eminescu, 1978, p. 254.

12. G. Munteanu, *Istoria literaturii...*, p. 236.

13. Mss. 2270, fila 147.

14. G. Munteanu, *ibid.*, pp. 235-236.

15. Mss. 2270, fila 83.

16. Louis Mariot, *Spre descoperirea spațio-timpului*, în J.L. Rigal, *Timpul și gîndirea fizică contemporană*, București, 1972, p. 120.

17. Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică.*

18. Vezi și prefața la V. Heisenberg, *op. cit.*

19. N. Georgescu-Roegen, *Legea entropiei și procesul economic*, E. P., 1979.

20. E. S. Schrödinger, *Ce este viața?* și *Spirit și materie*, E. P., București, 1980, p. 181.

21. *Ibid.*, p. 184.

22. E. Scrödinger, *op. cit.*, p. 189.

23. Albert Béguin, *op. cit.*, p. 67.

24. Novalis, *Discipolii la Sais. Henrich von Ofterdingen*, Ed. Univers, 1980, p. 57.

25. Apud Béguin, p. 192.

26. Vezi Béguin, *op. cit.*

27. V. N. Georgescu-Roegen, *op. cit.*

28. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu sau vîrsta eonilor*, în România literară, nr. 3/1981, p. 12.

29. Jacques Merleau-Ponty, *Cosmologia secolului XX*, București 1978, p. 48.

30. *Ibid.*, p. 39.

Scanned with OKEN Scanner

31. E. S. Schrödinger, *op. cit.*, pp. 110-111.
32. *Ibid.*, p. 159.
33. *Ibid.*, p. 160.
34. Mss. 2267, f. 21.
35. Tudor Ghideanu, *Omul pururea tînăr*, în Cronica, nr. 3/1981.
36. E. S. Schrödinger, p. 166.
37. Apud Schrödinger, p. 166.
38. Virgil Stancovici, *Ideea de număr*, *Ed. Științifică*, Buc., 1971.
39. Virgil Stancovici, *Filosofia integrării*, E.P., 1980, p. 130.
40. *Ibid.*, p. 154.
41. *Ibid.*, p. 158.
42. *Ibid.*, p. 162.
43. *Ibid.*, p. 179.
44. *Ibid.*, p. 182.
45. *Ibid.*, p. 196.
46. G. Călinescu, *Opera...*, I, p. 378.
47. Trad. Theofil Simenschy în *Cultură și filosofie indiană în texte și studii*, București, 1978, pp. 46-47.
48. M. Eminescu, *Însemnări fiziografice*, în *Manuscriptum*, nr. 1 1980, p. 26.
49. Aurel Avramescu, *Gîndirea eminesciană și ipostazele științifice în cosmogonie*, în *Manuscriptum*, nr. 1/1980, p. 26.
50. Vezi cap. *Dialectica stilului.*
51. Aurel Avramescu, *ibid.*
52. Mss. 2275, f. 56.
53. Al. Paleologu, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Ed. Cartea Românească, 1978.
54. J. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 267.
55. *Ibid.*
56. *Ibid.*, p. 271.
57. *Ibid.*, p. 270.
58. *Ibid.*, p. 304.
59. Virgil Stancovici, *op. cit.*, p. 137.
60. Aurel Avramescu, *op. cit.*, p. 25.

V. AL TREILEA CERC DIALECTIC. LOGOSUL

1. Vezi Heisenberg, *op. cit.*
2. *Ibid.*, p. 279.
3. Vezi scrisoarea către Iacob Negruzzi, relativă la *Epigonii.*

Scanned with OKEN Scanner

4. Etiemble, *Hygiêne des lettres*, IV, Paris 1966, p. 322.
5. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, p. 170.
6. Vezi Renato Barilli, *Poetică și retorică*, Ed. Univers, 1975, pp. 293-295, 308.
7. E. Benveniste, *Le dévelopement de la linguistique*, comunicare la Académie des Belles-Lettres, 1961.
8. Mss. 2275, B, f. 74.
9. Mss. 2257, f. 175.
10. Vezi și Georges Mounin, *Linguistique et philosophie*, P.U.F., Paris, 1975.
11. *Mihai Eminescu despre cultură și artă*, pp. 213-214.
12. Apud D. Caracostea, *op. cit.*, pp. 27-28.
13. Vezi Tudor Ghideanu, *op. cit.*
14. Umberto Cianciolo, *Mihai Eminescu în critica italiană*, p. 148.
15. G. Munteanu, *Hyperion*, p. 41.
16. Novalis, *op. cit.*, pp. 89-90.
17. Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 48.
18. V. reinterpretarea mitului Orfeu la Eminescu văzută de Gh. Ceaușescu.
19. M. Eminescu, în *Timpul*, 24 nov./1877.
20. M. Eminescu, *Opere*, IX, p. 478.
21. *Ibid.*, p. 457.
22. Iorgu Iordan, *Limba lui Eminescu*, în *Limba literară*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1977. Altminteri, Tzvetan Todorov scria : „Limba poetică este nu numai străină limbajului îngrijit, ea îi este total opusă. Esența ei stă în violarea normelor limbajului." *(Retorică generală*, București, 1974, pp. 15-16).
23. Martin Heidegger, *Scrisoare despre „umanism"*, trad. Gabriel Liiceanu, în Secolul 20, nr. 7-8-9/1980, p. 219.
24. T. Maiorescu, *Critice*, *ed. cit.*, p. 150.
25. G. I. Ibrăileanu, *Opere*, 9, p. 153.
26. G. Munteanu, *op. cit.*, p. 64.
27. M. Eminescu, *op. cit.*, p. 82.
28. Vezi și I. Constantinescu, *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, 1974.
29. Mihai D. Ralea, *Valori*, Fundația pentru literatură și artă, 1935, pp. 109-116.
30. S. Freud, *Scrieri despre literatură*, Ed. Univers, 1980, p. 145.
31. *Ibid.*, p. 154.
32. Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 219.

Scanned with OKEN Scanner

33. Ed. Perpessicius, II, p. 284.
34. M. Eminescu, *Opere*, IX, p. 481.
35. M. Eminescu, *Actualitatea* în Ed. A. C. Cuza, p. 582.
36. M. Eminescu, *Opere*, IX, p. 184.
37. *Ibid.*, p. 360.
38. *Ibid.*, p. 299.
39. George Steiner, *Tăcerea și poetul*, în *Secolul 20*, nr. 9/1969, p. 134.
40. Mss. 2257, f. 67.
41. M. Eminescu, *Opere*, I, p. 457.
42. *Ibid*, p. 94.
43. Ed. Perpessicius, II, p. 251.
44. M. Eminescu, *Bălcescu și urmașii lui*, în *Timpul* din 24 nov./1877.
45. Perpessicius, II, p. 235.
46. *Ibid.*, p. 264.
47. Eminescu, IX, p. 81.
48. *Ibid.*, p. 85.
49. Vezi și Mircea Ștefan, *Mihai Eminescu — revizor școlar*, E.D.S.P., 1956.
50. Eminescu, IX, p. 311.
51. *Ibid.*, p. 215.
52. Perpessicius, II, p. 171.
53. *Ibid.*, p. 263.
54. M. Eminescu, IX, p. 274.
55. G. Ibrăileanu, *Opere*, 9, p. 325.

VI. AL PATRULEA CERC DIALECTIC. „TCHENG MING"

1. Edgar Papu, Mihai Gafița, G. Munteanu etc.
2. George Steiner, *op. cit.*, 131.
3. Etiemble, *Hygiène des lettres*, III, Gallimard, 1958, 165-166.
4. J. Derrida, *De la gramatologie*, Minuit, Paris, 1967.
5. J. Derrida, *Lingvistică și gramatologie*, în „Pentru o teorie a textului", op. cit., 73.
6. *Ibid.*, 71.
7. *Ibid.*, 103-104.
8. *Idem.*
9. *Ibid.*, 108-109.
10. *Ibid.*, 111.

Scanned with OKEN Scanner

11. *Ibid.*, 112.

12. Nu este nicicum în intenția noastră de a-l „verifica" pe Eminescu prin diverse teorii moderne (cal de bătaie al conservatorismului critic de azi !). Eminescu este *cu totul altceva* decît gînditorii vechi și moderni invocați, „monogramul" său spiritual este unic, dar, în același timp, și o *monadă deschisă*, în el putîndu-se contempla și regăsi ca într-o oglindă cele mai diverse minți de pretutindeni. Aceasta e cheia universalității operei sale. Părinții continuă să existe prin urmași. Ne definim prin ceilalți. Tot ce întreprindem aici e să arătăm că opera lui Eminescu nu e un Turn de fildeș, ci o conștiință universală pe care n-o putem înțelege pe deplin decît raportînd-o la cele mai înalte achiziții ale gîndirii omenești din toate timpurile, de la Confucius la Derrida și Márquez. Noi nu *modernizăm* forțat, cum, cu satisfacție, fi-vor gata să ne acuze sterilii noștri Picarzi !

13. G. Călinescu, *Opera....*, I, 376.

14. Cf. Vasile Gherasim, *Mihai Eminescu*, Ed. Junimea, 1977.

15. Cf. G. Călinescu, articolul *Eminescu la ordinea zilei*, 1946.

16. M. Eminescu, *Opera politică*, II, ed. I. Crețu, 75.

17. M. Eminescu, IX, 302.

18. Perpessicius, V, 247.

19. Ed. A. C. Cuza, 530.

20. *Ibid.*, 533.

21. Ed. I. Crețu, 70.

22. M. Eminescu, *Cugetări*, București, 1979, 43-44.

23. Mss. 2276, f. 11.

24. Simion Ștefan scrie în prefața la *Noul Testament* (1648) : „...cuvintele trebuie să fie ca banii : că banii aceia sînt buni cari îmblă în toate țările, așa și cuvintele..."

25. Jean-Joseph Goux, *Marx și înscrierea muncii*, în „Pentru o teorie a textului", *op. cit.*

26. *Ibid.*, 203.

27. *Ibid.*, 204.

28. *Idem.*

29. *Ibid.*, 219.

30. I. Slavici, *op. cit.*, 67.

31. *Ibid.*, 26.

32. Perpessicius, V, 663.

33. Perpessicius, III, 283-284.

34. Perpessicius, V, 282.

Scanned with OKEN Scanner

11. *Ibid.*, 112.

12. Nu este nicicum în intenţia noastră de a-l „verifica" pe Eminescu prin diverse teorii moderne (cal de bătaie al conservatorismului critic de azi !). Eminescu este *cu totul altceva* decît gînditorii vechi şi moderni invocaţi, „monogramul" său spiritual este unic, dar, în acelaşi timp, şi o *monadă deschisă,* în el putîndu-se contempla şi regăsi ca într-o oglindă cele mai diverse minţi de pretutindeni. Aceasta e cheia universalităţii operei sale. Părinţii continuă să existe prin urmaşi. Ne definim prin ceilalţi. Tot ce întreprindem aici e să arătăm că opera lui Eminescu nu e un Turn de fildeş, ci o conştiinţă universală pe care n-o putem înţelege pe deplin decît raportînd-o la cele mai înalte achiziţii ale gîndirii omeneşti din toate timpurile, de la Confucius la Derrida şi Márquez. Noi nu *modernizăm* forţat, cum, cu satisfacţie, fi-vor gata să ne acuze sterilii noştri Picarzi !

13. G. Călinescu, *Opera....*, I, 376.

14. Cf. Vasile Gherasim, *Mihai Eminescu,* Ed. Junimea, 1977.

15. Cf. G. Călinescu, articolul *Eminescu la ordinea zilei,* 1946.

16. M. Eminescu, *Opera politică,* II, ed. I. Creţu, 75.

17. M. Eminescu, IX, 302.

18. Perpessicius, V, 247.

19. Ed. A. C. Cuza, 530.

20. *Ibid.*, 533.

21. Ed. I. Creţu, 70.

22. M. Eminescu, *Cugetări,* Bucureşti, 1979, 43-44.

23. Mss. 2276, f. 11.

24. Simion Ştefan scrie în prefaţa la *Noul Testament* (1648) : „...cuvintele trebuie să fie ca banii : că banii aceia sînt buni cari îmblă în toate ţările, aşa şi cuvintele..."

25. Jean-Joseph Goux, *Marx şi înscrierea muncii,* în „Pentru o teorie a textului", *op. cit.*

26. *Ibid.*, 203.

27. *Ibid.*, 204.

28. *Idem.*

29. *Ibid.*, 219.

30. I. Slavici, *op. cit.*, 67.

31. *Ibid.*, 26.

32. Perpessicius, V, 663.

33. Perpessicius, III, 283-284.

34. Perpessicius, V, 282.

Scanned with OKEN Scanner

35. G. Călinescu, *Opera...*, II, 227.

36. *Ibid.*, 226.

37. Aldous Huxley, *Și restul e tăcere*, Ed. Univers, 1977, 51. Vezi și L.J.J. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, fragmentele traduse în *Secolul 20*, nr. 11-12/1981.

38. Edgar Papu, *Din clasicii noștri*, 159.

39. Jean Starobinski, *op. cit.*, 261.

40. Philippe Sollers, *op. cit.*, 356. V. și 354.

41. H. Friedrich, *op. cit.*, 123.

42. Perpessicius, V, 646.

43. Dostoievski, *Însemnări din subterană*, în *Opere*, IV, E.L.U., 1968.

44. Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, 227, relativ la egoism.

45. Poetul á încercat chiar să explice rațiunea de a fi a logocentrismului pe cale matematică. „Poate că arta de-a-nșela lumea — spune Eminescu —, consistă în a ascunde un membru, sau termeni din membrul ecuațiunii." *(Fragmentarium*, 337). Logica formală a sofiștilor și glumele sînt puse pe aceeași treaptă : „Sofisma e ascunderea unui termen al ecuațiunii. Gluma e-o sofismă". (Ibid., 38). De aceea, gluma e logocentrică. Și, în altă parte, poetul va face comparația dintre omul de spirit și geniu : primul rîde de toți și de toate (egotism), celălalt rîde de sine însuși (distrugerea antropocentrismului de orice fel).

46. Avînd drept maximă : „Puneți în ordine denumirile și definițiile", celebrul filosof scria : „Cînd denumirile sînt incorecte, treburile merg prost ; cînd merg prost treburile se neglijează cultivarea muzicii și a riturilor ; cînd sînt neglijate muzica și riturile, pedepsele întrec sau în plus sau în minus măsura ; atunci poporul nu mai știe pe ce picior să joace și nici ce să mai facă cu cele zece degete ale sale."

Cu alte cuvinte, consecințele cele mai grave, înșirate în lanț, sînt logocentrismul („raționamentele sînt incorecte"), părăsirea artei autentice și a muncii (poporul „nu mai știe pe ce picior să joace și nici ce să mai facă cu cele zece degete ale sale").

47. Perpessicius, II, 236-238.

48. *Fragmentarium*, 236-237. Traducere din Laing.

49. *Ibid.*, 98.

50. *Ibid.*, 126.

51. *Mihai Eminescu despre...*, 26.

52. G. Munteanu, *Istoria...*, 233.

53. Eminoscu, *Opera politică*, II, 444.

Scanned with OKEN Scanner

54. Eminescu, *Fragmentarium*, 529.
55. *Ibid.*, 574.
56. *Ibid.*, 104.
57. *Ibid.*, 103.
58. *Ibid.*, 104.
59. Juan Ramón Jiménez, *Paginas escogidas*, Ed. Gredas, Madrid, 1958, trad., Ovidiu Drîmba.
60. August Weissmann, teoria continuității plasmei germinative elaborată în *Studii asupra descendenței.*
61. Jacques Lacan, *Le séminaire, I, op. cit.*, 140
62. *Ibid.*, 141.
63. M. Eminescu, în *Manuscriptum*, nr. 3/1979, p. 27.
64. Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie*, Ed. Univers, 1980, 3.
65. Ph. Sollers, *op. cit.*
66. *Ibid.*, 340.

VII. AL CINCILEA CERC DIALECTIC. ESTETICA OGLINZII

1. V. Stancovici, *Filosofia integrării*, p. 172.
2. *Ibid.*, 181.
3. *Ibid.*, 179.
4. Eminescu, IX, 93.
5. *Ibid.*, 361.
6. Fr. Schlegel, frag. 116.
7. G. Munteanu, *Istoria...*, 254.
8. *Ibid.*, 261.
9. Grigore Davidescu, *5 simțuri ?... 5 porți spre cunoaștere*, Albatros 1972.
10. Cf. Th. Codreanu, *Memoria creatorului*, în *Cronica*, nr. 45/1981.
11. T. Vianu, *Studii de literatură română*, E. D. și P., 1965, 226.
12. *Ibid.*, pp. 263-264.
13. Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*, II, Ed. Minerva, 1977, pp. 211-224.
14. Jean Rousset, *L'interieur et l'extérieur*, José Corti, Paris, 1968.
15. *Ibid.*, p. 197.
16. Fr. Bacon, *Despre înțelepciunea anticilor*, București, 1976, v. cap. „Narcis sau omul îndrăgostit de el însuși".
17. Fr. Bacon, *Novum Organum*, XLI.

Scanned with OKEN Scanner

18. W. Heisenberg, *Paşi peste graniţe.*

19. Platon, *Republica,* VI.

20. Aristotel, *Metafizica,* A, I.

21. Cf. Maurice Blanchot, *Privirea lui Orfeu,* în *Spaţiul literar,* Univers, 1980.

22. Cf. Gilles Deleuze şi Félix Guattari, *L'anti-Oedipe,* Minuit, Paris, 1972.

23. Fr. Nietzsche, *Naşterea tragediei,* în *De la Apollo la Faust,* Ed. Meridiane, 1978, p. 198.

24. M. Eminescu, *Opere,* VII, p. 140.

25. *Opere* 6, ed. Aurelia Rusu, comentarii la *[Scrisoarea lui Dionis].*

26. Petre Botezatu, *Interpretări logico-filosofice,* Ed. Junimea, 1982, p. 200.

27. Nu e greu de observat structurarea diverselor viziuni stilistice pe arhetipurile celor trei simetrii fundamentale. Paritatea se insinuează în armonia de tip eleat, în cuplurile mitice şi artistice de tipul Enkidu-Ghilgameş, Oreste-Pilade, Dafnis şi Chloe, Romeo şi Julieta etc. Simetria C sau simetria combinată PC dirijează formele de spaţializare stilistică a *dublului* la Dostoievski, Poe etc., *oglinda magică* a lui E. T. A. Hoffmann, *oglinda pură* a lui Malarmé, Valéry, I. Barbu etc., *fuga de oglindă* din clasicism sau din tablourile lui Goya, Baldung Grien, Daumier, *frustrarea de oglindă* marchează o literatură imensă de la tragicii greci pînă la *oglinda neagră* a lui T. Arghezi (Cf. Th. Codreanu, *Oglinda arghezianã,* în „Convorbiri literare", nr. 5/1980), şi *oglinda întoarsă* a lui Marin Preda (Cf. eseul nostru *Marin Preda sau oglinda întoarsă,* în „Şcoala bîrlădeană", nr. 8/1980, pp. 22-35). Simetria T orientează viziunea stilistică preponderent temporale întîlnite la mulţi dintre romantici sau la Marcel Proust.

Neîndoielnic, marii creatori depăşesc puritatea acestor simetrii, dar întotdeauna va fi o structură funcţională dominantă. Sarcina criticului e de a pătrunde în mecanismul ascuns al viziunii stilistice, nicicum o simplă identificare a lor.

Poate nu e lipsit de importanţă să amintim că unul dintre cele mai fascinante mituri din cultura popoarelor este acela românesc al Meşterului Manole. Manole este un nou Narcis condamnat (de data aceasta într-un sens artistic manifest) să rămînă *surd* la strigătele nefericitei Echo, respectiv Ana din ziduri.

Scanned with OKEN Scanner

28. Michael Riffaterre, *Criteria for Style Analysis*, în *Word*, XV, nr. 1/1959, p. 173.
29. Mircea Herivan, *op. cit.*, 128.
30. G. Lukács, *Estetica*, I, București, 1972.
31. *Fragmentarium*, 355-356.
32. V. *Ateneu*, nr. 140, 1979.
33. H. Friedrich, *op. cit.*, 121-122.
34. Georges Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, *Paris*, 1961.
35. G. Ibrăileanu, *Ediţiile poeziilor lui Eminescu*, în „Viaţa Românească", XX, 3 martie 1928.
36. Mss. 2255, f. 62.
37. G. Ibrăileanu, *Opere* 9, 373.
38. I. Dumitrescu, *Metafora mării în poezia lui Eminescu*, Ed. Minerva, 1972, 196.
39. Eminescu, IX, 293.
40. Perpessicius, V, 227.
41. Perpessicius, III, 72.
42. *Fragmentarium* 128.
43. *Ibid.*, 360.
44. Perpessicius, V, 174-175.
45. M. Eminescu, Opere, IV, ed. Aurelia Rusu, pp. 450-451.
46. *Ibid.*, 449.
47. Dinu Flămând, *Introducere în opera lui G. Bacovia*, Ed. Minerva, 1979, p. 29.
48. Ph. Sollers, *op. cit.*, p. 352.
49. Nicolae Manolescu, *Vocile lirice ale „Luceafărului"*, în *Teme*, Ed. Cartea Românească, 1971.
50. Marin Mincu, *op. cit.*
51. Perpessicius, V. 637.
52. I. Constantinescu, *Eul integrator*, în Cronica, nr. 2/1979.
53. Cf. Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1978, pp. 138-140.
54. J.M.G. Le Clézio, *Procesul-verbal*, Ed. Univers, 1979, p. 120.
55. *Ibid.*, 133.
56. Nichita Stănescu, *11 elegii*, 1966, *Omul-fantă*.
57. Le Clézio, *op. cit.*, 134.
58. *Ibid.*, 151.
59. *Ibid.*, 186.
60. *Ibid.*, 199.
61. Cf. Th. Codreanu, *Sadoveanu şi „extazul material"*, în Convorbiri literare, nr. 10/1980.

Scanned with OKEN Scanner

62. Ibrăileanu, *Opere* 9, 337.

63. Cf. Constantin Daniel, *Scripta aramaica*, I, E.S. și E., București, 1980.

64. Eminescu, Ix, 334.

65. M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Ed. Univers, 1970, pp. 40-41. Textul citat de noi e luat din versiunea oferită de *Secolul 20*, nr. 4/1969.

66. Eugen Simion, *Fantasticul în proza lui Eminescu*, în *Studii eminesciene*, 1965.

67. Eugen Todoran, *Eminescu*, București, 1972.

68. Louis Lavelle, *L'erreur de Narcisse*, Paris, 1939.

69. M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, 378.

70. În cadrul mișcării Noului Nou Roman, există un grup al „simultaneiștilor" (Le Clézio, Ph. Sollers, Jean Ricardou etc.).

71. E. Barbu, interviu în *Tribuna*, nr. 7/1974.

72. Mihai Cimpoi, *De la Sărmanul Dionis la Melchiades*, în *Steaua*, nr. 1/1983, p. 26.

73. Gabriel García Márquez, *Un veac de singurătate*, Ed. Minerva, București, 1974, 451.

74. *Ibid.*, 452.

75. M. Bahtin, *op. cit.*, 380-381.

76. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundația regală..., București, 1941, 418.

VIII. AL ȘASELEA CERC DIALECTIC. LABIRINTUL DE OGLINZI

1. Gérard Genette, *Tăcerile lui Flaubert*, în *Figuri*, Ed. Univers, 1978, pp. 114-116.

2. Martin Esslin, *Das Theater des Absurden*, Hamburg, 1970.

3. Perpessicius, III, 286.

4. *Ibid.*, 285.

5. Perpessicius, II, pp. 190-191.

6. Leonardo da Vinci, în W. Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, III, Ed. Meridiane, 1978, p. 218.

7. Apud Sollers, *op. cit.*

8. Matthew Arnold, *Eseuri*, Ed. Univers, 1979.

9. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *op. cit.*, p. 96.

10. Edgar Papu, *Din clasicii noștri*, pp. 92-93.

11. Matthew Arnold, *op. cit.*, p. 35.

Scanned with OKEN Scanner

12. G. Munteanu, *Istoria...*, p. 261.
13. Mss. 2287, f. 29 v.
14. Mihai Zamfir, *Imaginea ascunsă*, Ed. Univers, 1976, pp. 65-66.
15. Jean Rousset, *op. cit.*, p. 233.
16. Elena Tacciu, *op. cit.*, p. 126.
17. Góngora, *Soledades*, trad. Edgar Papu.
18. Vezi Th. Codreanu, *Oglinda arghezianã*, *op. cit.*,
19. Eminescu, IV, Ed. Aurelia Rusu, 429.
20. Novalis, *op. cit.*, p. 226.
21. Mss. 2270, f. 135 v.
22. Peter Mittelstaedt, *Probleme filosofice ale fizicii moderne*, E.S., București, 1971, p. 36.
23. Mircea Herivan, *op. cit.*, p. 128.
24. Elena Tacciu, *op. cit.*, p. 126.
25. L. Blaga, *Printre lacurile de munte*, în *Poezii*, 1962.
26. Elena Tacciu, p. 125.
27. Eminescu, IV, Ed. Aurelia Rusu, 450.
28. Perpessicius, V, 82.
29. *Ibid.*, 115.
30. Th. Gautier, *Italia*, Hachette, Paris, 1855, p. 233.
31. Jean Rousset, *op. cit.*, p. 223.
32. I. Dumitrescu, *op. cit.*, p. 30.
33. *Ibid.*, 128.
34. Sandu Tzigara-Samurcaș, *Oglindiri*, Ed. Cartea Românească, 1972.
35. Cf. Th. Codreanu, *Oglinda arghezianã*, op. cit.
36. Perpessicius, II, 343.
37. Octavian Paler, *Mitologii subiective*, Ed. Eminescu, 1976, p. 36.
38. Trad. Aurel Tita.
39. G. Bachelard, *L'air et les Songes*, apud Elena Tacciu, 181.
40. Elena Tacciu, p. 254.
41. Goethe, *Poezie și adevăr*, Cartea a VI-a.
42. Dan C. Mihăilescu, *Raza ochiului senin*, în Luceafărul, nr. 24/1979.
43. G. Munteanu, *Istoria...*, 264.
44. Perpessicius, I, pp. 424-425.
45. Ed. Aurelia Rusu, IV, 476.
46. Perpessicius, I, 433.
47. Eminescu, VII, 224.
48. Perpessicius, V, 646.

Scanned with OKEN Scanner

49. Ed. I. Crețu, 1939, 464.
50. Eminescu, VII, 365.
51. Ed. Aurelia Rusu, IV, 484.
52. Jean Piaget, *Înțelepciunea și iluziile filosofiei,* E.S., București, 1970, p. 152.
53. Fapt sesizat și de alți critici precum I. Constantinescu în *Moștenirea modernilor,* 1975.

IX. AL ȘAPTELEA CERC DIALECTIC. ECHO

1. Mss. 2255, f. 169.
2. Mss. 2275, B, f. 100.
3. G. Munteanu, *Istoria...,* 272.
4. Perpessicius, II, 388.
5. René Wellek, *Conceptele criticii,* Ed. Univers, 1970, p. 167.
6. Leopardi, *Scrisori, însemnări, cugetări,* Ed. Univers, 1974, p. 131.
7. *Ibid.,* 235.
8. T. Vianu, *Poezia lui Eminescu,* 1930, cap. „Pesimism și natură".
9. V. Hugo, *Ce siècle avait deux ans,* trad. Ionel Marinescu.
10. Hölderlin, *Hyperion,* Ed. Minerva, 1977, 99.
11. Vezi Béguin, p. 131.
12. Eminescu, IX, 461. Această răsturnare de perspectivă a reținut atenția, în vremea din urmă, și lui I. Constantinescu. (Cf. *Eminescu — natura ca spațiu metafizic,* în România literară, nr. 25/1981).
13. Edgar Papu, *Existența romantică,* Ed. Minerva, 1980.
14. *Ibid.,* p. 89.
15. Apud Papu, *op. cit.,* pp. 89-90.
16. *Ibid.,* 90.
17. Vezi Th. Codreanu, *Resurecția romantismului ?* op. cit.
18. Eugen Macovschi, *Teoria biostructurală,* în *Probleme actuale de biologie,* III, E.D. și P., București, 1978, pp. 5-51.
19. F. Gonseth, *Les mthématiques et la réalité,* Paris, Alcan, 1936, passim, pp. 12 și 30.
20. Edgar Papu, *Poezia...,* v. cap. *Intuiția organicului închis — Bestiarul.*
21. *Ibid.,* ed. 1979, p. 157.
22. *Ibid.,* 158.
23. Eminescu, IX, 481.

Scanned with OKEN Scanner

24. Iosif Cheie-Pantea, *op. cit.*, 146.
25. Andrei Pleșu, *op. cit.*, 36.
26. *Ibid.*, p. 80.
27. John Keats, *Toamnei*, trad. de Aurel Covaci.
28. Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Ed. Junimea, 1977, p. 593.
29. Trad. de Elena Davidescu.
30. Novalis, *op. cit.*, p. 38.
31. *Ibid.*, p. 39.
32. *Ibid.*, p. 41.
33. *Ibid.* p. 61.
34. *Ibid.*, p. 61.
35. *Ibid.*, p. 63.
36. *Ibid.*, p. 120.
37. Andrei Pleșu, *op. cit.*, p. 172.
38. *Ibid.*, p. 174.
39. *Idem.*
40. Vezi și I. Constantinescu, *Moștenirea modernilor*, p. 146.
41. Vezi și Th. Codreanu, *Memoria creatorului*, în Cronica, nr. 45/1980.
42. I. Constantinescu, *Moștenirea modernilor*, p. 58.
43. Ion Alex. Angheluș vorbește de o „salvare" a lui Eminescu în mit, mitul insulei lui Euthanasius fiind, după acest autor, esențial în creație eminesciană. *(Mitologie eminesciană*, în Cronica, nr. 25/1981).
44. Andrei Pleșu, *op. cit.*, 124.
45. *Ibid.*, pp. 113-114.
46. Novalis, *op. cit.*
47. Eminescu, IX, p. 446.
48. Johan Huizinga, *Homo ludens*, 1938.
49. T. A. Sebeok, *Perspectives in Zoosemiotics*, La Hage, Mouton, 1972.
50. Existența abstracțiilor la animale a fost confirmată și de Pavlov : „După toate aparențele, ele există și la animale". (Apud Lukács, *Estetica*, II, p. 13.)
51. Verlaine, *Crépuscule du soir magique*, trad. G. Georgescu.
52. Trad. N. Argintescu-Amza.
53. Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 38, 97, passim.
54. Mss. 2287, f. 11 r.
55. G. Ibrăileanu, *op. cit.*, p. 414.
56. Ed. Aurelia Rusu, IV, p. 568.

Scanned with OKEN Scanner

57. Perpessicius, V, p. 301.
58. *Ibid.*, p. 43.
59. Mss. 2286, f. 31-33.
60. Ed. Aurelia Rusu, IV, p. 536.
61. Rosa del Conte, *Mihai Eminescu o dell'Assoluto*, 1962, cap. „Ut pictura poesis : sensibilitatea cromatică a lui Eminescu".
62. Rosa del Conte, *Mihai Eminescu în critica italiană*, p. 210.
63. *Ibid.*, p. 213.
64. I. Constantinescu, „Semnificațiile cromaticii", în România Literară, iun. 1979, etc.
65. M. Drăgan.
66. Const. Ciopraga, *Nocturnul în poezia lui Eminescu*, în *Studii eminesciene*, 1965.
67. Șerban Cioculescu, *Feericul nocturn eminescian*, în *Varietăți critice*, E.P.L., 1966.
68. Perpessicius, II, p. 422.

X. AL OPTULEA CERC DIALECTIC. HYPNOS SI THANATOS

1. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *op. cit., pp.* 128-176.
2. V. Gherasim, *op. cit.*, p. 51.
3. Viorica Nișcov, *Eminescu și Novalis*, în *Caietele Mihai Eminescu*, IV, 1977, pp. 132-138.
4. Alain Guillermou, *op. cit.*, p. 589.
5. *Ibid.*, p. 590.
6. *Ibid.*, p. 224.
7. *Ibid.*, pp. 590-591.
8. Cf. Th. Codreanu, *Tăcerea lui Rimbaud*, în *Studii de literatură universală*, Buc., 1976.
9. Ch. Baudelaire, *Curiozități estetice*, București, 1971.
10. Marin Mincu, *op. cit.*, p. LXXI.
11. Vezi alte amănunte la Richarda Huch, *Romantismul german*, Ed. Univers, 1974.
12. C. Vlad, *Eminescu din punct de vedere psihanalitic*, 1936.
13. Mihai Ralea, *Note despre Rainer Maria Rilke*, în *Scrieri*, 2, Ed. Minerva, 1977.
14. René Girard, *Minciună romantică și adevăr romanesc*, Ed. Univers, 1972, p. 239.
15. Veronica Micle, *Corespondență*, ed. îngrijită de Z. N. Pop.

Scanned with OKEN Scanner

16. René Girard, *op. cit.*, p. 298.

17. G. Bogdan-Duică, *Eminescu. Studii și articole*, Ed. Junimea, 1981, p. 115.

18. D. Caracostea, *op. cit.*, p. 400.

19. E. Papu, *Ambivalența visului la Eminescu*, în „Caietele Mihai Eminescu", 1974, p. 32.

20. Edgar Papu, *Existența romantică*, op. cit., 108.

21. V. Th. Codreanu, *Resurecția romantismului ?*, art. cit.

22. Eminescu, IX, 448.

23. G. Călinescu, *Opera...*, II, 177-178.

24. Apud Liviu Popoviciu, *Visul*, *Ed.* Dacia, 1978.

25. Liviu Popoviciu, *op. cit.*, 15.

26. *Ibid.*, 25.

27. *Ibid.*, 64.

28. Reținem doar cîteva elemente care ne interesează : fixează memoria, apoi memoria genetică și epigenetică, fixează limbajul și afectivitatea etc. Copiii au cea mai mare nevoie de somn paradoxal, ca și artiștii. Visul e al copiilor normali, cei cu deficiențe au mai puțină nevoie de el. Preîntîmpină dezintegrarea eului, pp. 47-69.

29. Se poate avansa ipoteza că a treia stare a creierului condensează în sine ceva din energia tensională a substanței originare. Posibil ca *arhi-urma* lui Derrida să aibă legătură cu capacitatea visului de a crea limbaje. Pe urmele lui Freud și Jung, un Benveniste a comparat „retorica" visului cu cea a stilului stabilind „figuri" comune — eufemismele, aluziunile, antifraza, metonimia, preterita, litota, metafaza etc. *(Problèmes de linguistique générale*, N.R.F., Paris, 1966).

30. Eugen Macovschi, *Biostructura*, *Ed. Academiei*, București, 1969 ; *Natura și structura materiei vii*, Ed. Academiei, București, 1972.

31. Stéphane Lupasco, interviul acordat lui Marc de Smedt.

32. Cf. Stéphane Lupasco, *Du rêve, de la mathématique et de la mort*, Christian Bourgois, Paris, 1971.

33. Mss. 2255, p. 293 v.

34. Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză*, București, 1980.

35. Lacan, *op. cit.*, cap. *Les deux narcissismes.*

36. Freud, *op. cit.*, 113-114.

37. Cu talentu-i de caracterizare binecunoscut, G. Călinescu scria : „Eminescu era un lunatec sublim, în sufletul căruia visele creșteau ca nalba, acoperind priveliștea orizontală".

Scanned with OKEN Scanner

38. G. Bachelard, *La poétique de la revêrie*, Paris, 1965.
39. Jean Starobinski, *op. cit.*, 171.
40. Apud Béguin, *op. cit.*, 131.
41. Eugen Todoran, *op. cit.*, 497.
42. *Ibid.*, pp. 520-521.
43. Liviu Popoviciu, *op. cit.*, p. 99.
44. Marcel Proust, *În căutarea timpului pierdut, Captiva*, I, Ed. Minerva, 1971, pp. 111-112.
45. Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier*, Paris, 1971, 12.
46. Marcel Proust, *op. cit.*, p. 182.
47. Marcel Proust, *Sodoma și Gomora*, ed. rom.
48. Eminescu, VII, 286.
49. Perpessicius, V, 113.
50. Alain Guillermou, *op. cit.*, p. 581.
51. N. Vaschide, *Le sommeil et des rêves*, Flammarion, Paris, 1911.
52. I. Slavici, *op. cit.*, 84.
53. Al. Vlahuță, *Din goana vieții*, București, 1892, p. 214.
54. Perpessicius, V, 679.
55. *Ibid.*, 680.
56. Perpessicius, I, 423.
57. M. Eminescu, *Cugetări*, p. 92.
58. Perpessicius, II, 388.
59. Apud Gh. Panu, *Amintiri de la „Junimea" din Iași*, I, Ed. Minerva, București, 1971, p. 96. Relatare contestată, ce-i drept.
60. Comentarii la ediția *Opere*, VII, p. 339.
61. Amita Bhose, *Eminescu și India*, Ed. Junimea, 1978, p. 143.
62. Ed. Aurelia Rusu, p. 516, IV.
63. Mss. 2287, f. 75 r.
64. M. Ciurdariu, *Eminescu și gîndirea filosofică*, în *Studii eminesciene*, 1965.
65. Iosif Cheie-Pantea, *op. cit.*, pp. 80-81.
66. Leopardi, *Mici opere morale*, ed. rom., p. 112.
67. E. Schrödinger, p. 169.
68. *Ibidem.*
69. E. Schrödinger, *op. cit.*, 170.
70. *Ibidem.*
71. V. Stancovici, *op. cit.*, 196-205.
72. A. Béguin, 21.
73. Mss. 2254, f. 63 v.

Scanned with OKEN Scanner

74. Mss. 2286, f. 54 v.
75 Mss. 2262, f. 137 v.
76. H. Friedrich, *op. cit.*, 117.
77. Mss. 2260, f. 135.
78. H. Friedrich, 117.
79. Mss. 2286, f. 54 v.
80. Alain Guillermou, 204.
81. V. M. Eminescu, *Opere 6*, ed. Aurelia Rusu, 621-622.
82. Perpessicius, V, 535.
83. Eminescu, VII, 227.
84. M. Eminescu, IV, ed. Aurelia Rusu, 267.
85. Schrödinger, 120.
86. Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, op. cit., 229.
87. *Ibid.*, 127.
88. *Ibid.*, 681.
89. *Ibid.*, 157.
90. *Ibid.*, 154.
91. *Opere*, IV, ed. Aurelia Rusu, 624.
92. *Ibid.*, 625.
93. *Fragmentarium*, 51.
94. *Opere 6*, ed. Aurelia Rusu, 616-617.
95. *Ibid.*, 617.

XI. LA NOUĂLEA CERC DIALECTIC. ARCHAEUS

1. Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, II, 1967, 534.
2. Cf. Paul Cornea, *De la Alexandrescu la Eminescu*, 1966.
3. Cf. Th. Codreanu, *Note la o critică a esteticii secvențiale*, Corvorbiri literare, nr. 2/1979.
4. Lucian Blaga, *Ființa istorică*, Ed. Dacia, 1977.
5. *Eclesiastul*, I, 2.
6. Roger Caillois, *Eseuri despre imaginație*, Ed. Univers, 1975, 296.
7. Mikel Dufrenne, *Poeticul*, Ed. Univers, 1971, 254.
8. Cf. B. G. Kuznețov, Rațiune și ființare, E.P., București, 1979.
9. Mss. 2257, f. 12 r.
10. Mss. 2257, f. 11 r.
11. Mss. 2257, f. 11 v.
12. Leibniz, *Monadologia*, 64.
13. În *Filosofie și stil*, Blaga a făcut referințe pătrunzătoare despre corespondențele dintre sistemele filosofice și diverse stiluri artistice (Platon-Fidias, Praxiteles, Myron ; Leibniz-Bach ;

Scanned with OKEN Scanner

Bergson — impresionism, simbolism și Rodin etc., v. *Despre conștiința filosofică*, Ed. Facla, 1974). A se vedea și clasificarea muzicală a sistemelor filosofice la Mihai Ralea (*Valori*, 1935, 161).

14. I. M. Lotmann, *Lecție de poetică structurală*, Univers 1970, 27.

15. Leibniz, *Monadologia*, 56.

16. *Ibid.*, 51.

17. Edgar Papu, prefață la John Keats, *Versuri*, Ed. Tineretului, 1969.

18. Lupasco, interviul citat.

19. Fr. Engels, *Dialectica naturii*, E.P., București, 1959,21-22.

20. V. și *Fragmentarium*, 280.

21. Cornel Mihai Ionescu, *Palimseste*, Cartea Românească, 1979, 183.

22. *Fragmentarium*, 350.

23. *Ibidem.*

24. Definind caracterul fragmentarist al științei, Eminescu notează : „Știința : o trecere și retrecere de unități foarte mici cînd la un termen fracționar, cînd la celălalt : o vecinică corectură". (*Fragmentarium*, 343).

25. *Ibid.*, 291.

26. *Ibid.*, 338.

27. *Ibid.*, 350.

28. Matila Ghyka, *Estetică și teoria artei*, București, 1981., 225-226.

29. *Ibid.* 87-88.

30. *Ibid.*, 301, 303.

31. *Ibid.*, 302.

32. *Fragmentarium*, 499.

33. *Ibidem.*

34. *Ibid.*, 501.

35. *Ibid.*, 377.

36. Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, Ed. Eminescu, 1978.

37. *Ibid.*, 99.

38. *Ibid.*, 106.

39. *Fragmentarium*, 505.

40. *Ibid.*, 524.

41. *Ibid.*, 152.

42. Aurel Petrescu, *Eminescu. Originile romantismului*, Ed. Albatros, 1983, 87.

Scanned with OKEN Scanner

43. Giovanni Genttile, în *Antologie filosofică. Filosofi străini*, București, Ed. Casa Școalelor, 1943, 565-567.

44. *Opere* 6, ed. Aurelia Rusu, 493.

45. Erich Jantsch, *The self-organizing universe. Scientific and human implications of the emerging paradigm of evolution* Pergamon Press, Oxford, 1980.

46. Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria formativității*, Ed. Univers, 1977, 96.

47. Mihai Ralea, *Scrieri*, 2, Ed. Minerva, 1977, 177.

48. *Ibid.*, 179.

49. Giuseppe Ungaretti, *Eminescu*, în *Secolul 20*, nr. 6/1964, 3.

Scanned with OKEN Scanner

Lector : GEORGETA NAIDIN
Tehnorector : GHEORGHE CHIRU

Apăruț : 1984. Bun de tipar : 10.3.1984
Format : 16/54×84. Coli tipo : 23.

Tiparul executat sub cd. 5251/983, la
ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ
BACĂU
Strada Mioriței nr. 27

Lucrarea este tipărită pe hîrtie fabricată la
Palas Constanța

Scanned with OKEN Scanner

EMINESCU — dialectica stilului

Nici unul dintre contemporanii lui Eminescu n-a posedat un organism mai „lacom" de cunoaștere, asimilînd — în enorma-i curiozitate — tot ce i s-a potrivit mai bine din vechea filosofie indiană, din grecii antici, din Dante, Goethe sau Shakespeare, din romanticii germani, dar și din economia politică, din biologie și fizică etc. Numai capacitatea de a face să fuzioneze după legile proprii arta, filosofia și știința pe năzuința cunoașterii în simultaneitate l-a dus pe Eminescu dincolo de nivelul gnoseologiei contemporane cu sine.

Scanned with OKEN Scanner